أخبار الأدب

العدد ١٦٠٨ ■ ٢٤ صفحة ■ ٥ جنيهات ■ ١١ من ذى القعدة ١٤٤٥ ■ ١٩ من مايو ٢٠٢٤

أليس مونرو
ابنة رعاة الثعالب وبطلة الناس العاديين

ملف خاص عن صاحبة نوبل الراحلة



طه حسين و كافكا
رحلة بين النور والظلمة

بعد وفاة فتوح

أزمة المقاعد الشاغرة تتصاعد فى مجمع الخالدين!

لم تكد تمر إلا أيام معدودات مما أشارت إليه «أخبار الأدب» وحذرت منه بأن قرارات مجلس مجمع اللغة العربية مهددة بعدم شرعيتها بتزايد عدد مقاعده الشاغرة بوفاة أصحابها، إلا وفوجئنا بخبر وفاة الدكتور محمد فتوح «عضو المجمع» وأستاذ الأدب والنقد العربي بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، صباح الجمعة «١٠ مايو».

وبذلك أصبح عدد المقاعد الشاغرة بوفاة أصحابها «١٦» مقعدًا من مجموع «أربعين» عدد أعضاء مجلس المجمع كما نص قانون تأسيس المجمع، أي أن عدد



د. محمد فتوح

الراحلين يمثل ٤٠٪ من أعضاء المجمع.

وهذا العدد من المقاعد الشاغرة في مجلس المجمع يمثل كارثة إدارية تتطلب من وزارة التعليم العالي «المشرف إدارياً علي أعمال المجمع»، سرعة اتخاذ قرار ينظم إجراء عملية الانتخابات التكميلية لمجلس المجمع، وبالتالي انتخابات رئيسه، ونائبه، والأمين العام، وأن هذه الانتخابات سوف تعيد لمجمع الخالدين استقراره الإداري والعلمي وسط المجامع العربية.

وفي جلسته التي عقدت الأثنين الماضى حدد مجلس المجمع يوم ٢٧ مايو لعقد جلسة تأبين للدكتور محمد فتوح في الثانية عشرة ظهراً يلقي فيها د. محمود الربيعي كلمة المجمع.

يذكر أن د. محمد فتوح أحمد، صاحب مسيرة علمية زاخرة بالتأليف والترجمات.

وقد تم اختياره عضواً بمجلس شؤون التعليم بجامعة القاهرة، وعضوا بلجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلي للثقافة، وعضوا باللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة، ونال جائزة الدولة في الشعر، وجائزة نقد الشعر الكويتية عام ١٩٩١م.

عاطف أبو سيف: إسرائيل تعمدت نفينا خارج التاريخ

استضافت الجامعة الأمريكية بالقاهرة الأسبوع الماضى الدكتور عاطف أبو سيف وزير الثقافة الفلسطينى السابق، والذى قدمَّ ندوة بعنوان «البعد الثقافى فى نكبة فلسطين» وذلك ضمن مشروع «حلول للسياسات البديلة».

وفى حديثه قال: إنه يجب النظر إلى النكبة باعتبارها تتويجًا لجهودٍ طويلة من الاقتلاع الثقافى، والمعرفى الذى قامت به الحركة الصهيونية خلال عقودٍ طويلة بهدف التمهيد لفكرة أن يتقبل العالم لطرد الفلسطينيين من بلادهم، ولجعل عمليات الاقتلاع بوصفها تحقيقًا لوعد إلهى طال انتظاره؛ لذلك فقد تمت سرقة فلسطين على مستوى الفكرة، وعلى مستوى الرواية قبل أن يُترجم الأمر فى النهاية بشكل مادى وعسكرى. كما تمت سرقة فلسطين ثقافيًا وتنكيبها قبل أن يتم سرقتها فعلياً خلال النكبة. فعبر سلسلة طويلة - لم تنتهِ حتى تلك اللحظة - تم إخراج فلسطين كجغرافيا، والفلسطينيين كسكانٍ للبلاد من سياق المرويات والسرديات التاريخية الخاصة بالمنطقة، وتقديم الشواهد التى لا تشهد بالحقيقة ولكنها تشهد لما يُراد أن يتم تمريره من تزوير. فقد تم نفينا كفلسطينيين خارج الوعى العام لمسار التاريخ، وجرى الاستعانة باللاهوت، والمرويات، والسرديات الغربية المختلفة من أجل تثبيت مقولة «أن ثمة غريباً يسكن البلاد مؤقتًا، ويجب طرده من هذه البلاد، وإحلاله بشعب آخر».



د. عاطف أبوسيف

ويضيف: شكلت المرجعية التوراتية العامة إطارًا لدعم الادعاء الذى يزعم بملكية الأرض والوطن القديم وضرورة العودة إليه وتعزيز فكرة أن الرابط الإلهى لم ينقطع بين شعب الله المختار وبين الأرض المقدسة. كما جرى توظيف الاستشراق فى ذلك الأمر بشكلٍ مُمنهج لخدمة المشروع الاستعمارى الغربى، وقد عكست الكتابات الغربية وأيضًا التصاوير الغربية والمخيال على هذه التوجهات من خلال تقديم «الشرق» باعتباره همجيًا؛ وبالتالى فهذه الأرض تنتظر قدوم الحضارة الغربية لإعادتها للمسار الصحيح.

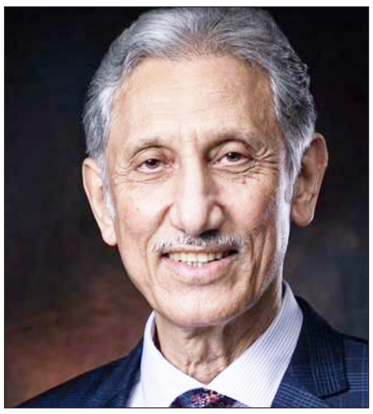
كما تحدث أبو سيف عن محاولات إسرائيل المستمرة لسرقة التراث الثقافى الفلسطينى إذ أوضح أن إسرائيل عادة ما تستهدف البشر، والحجر فقد استهدفت المبانى الأثرية، والتراثية، والتاريخية وكذلك المتاحف، والمؤسسات الثقافية بشكلٍ عام عن عمد؛ لذلك أبلغت مسئولة اليونسكو فى وقتٍ سابق أنه قد جرى هدم جزء من ذاكرة العالم بسبب الممارسات التى ارتكبها الاحتلال فى غزة أثناء الحرب.

بدء الترشيح لجائزة الملتقى للقصة

أعلنت جائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية بالكويت فتح باب الترشيح لدورتها السابعة ٢٠٢٥/٢٠٢٤، وفق بعض الشروط، على رأسها أن تكون المجموعات القصصية صادرة ورقيًا عن دور نشر معروفة خلال ٢٠٢٤، ولغاية ١٥ يوليو ٢٠٢٥، وأن تحمل رقماً معيارياً، ولا تُستقبل المجموعات القصصية الصادرة بشكل شخصى، أو التى شارك أكثر من شخص فى تأليفها.

ويحق للكاتب الترشُّح بمجموعة واحدة بشكل مباشر، كما يحق للناشر الترشُّح بمجموعتين قصصيتين، وتُقبل الترشيحات بإرسالها بصيغة (PDF)، ولا تُقبل أى ترشيحات تُرسل ورقيًا لإدارة الجائزة، حيث تُرسل جميع الترشيحات على إيميل الجائزة (almultaqaprize.kw@gmail.com)، ويُعتبر الترشيح مقبولًا فقط فى حالة استلام الكاتب رسالة من إدارة الجائزة، تثبت استلامها للمجموعة، وأن المجموعة محققة لجميع شروط الجائزة.

يُذكر أن جائزة الملتقى للقصة القصيرة العربية تأسست عام ٢٠١٥، وأخذت مكانتها المرموقة على ساحة الجوائز العربية، وفى (منتدى الجوائز العربية)، حتى صار يُشار إليها بوصفها الجائزة الأولى والأهم للقصة القصيرة العربية، وأنها تمثِّل وجه دولة الكويت المشرق بين الجوائز الأدبية العربية.



طالب الرفاعى

وقال مؤسس ورئيس مجلس أمناء جائزة الملتقى الأديب طالب الرفاعى، إنه سعيد لتجدد اللقاء بكتّاب القصة القصيرة العربية حول العالم، وأنه جد متشرِّف بالمسار الذى قطعته الجائزة والعلاقة المتينة التى باتت تربطها بكاتب القصة العربية، وأشار إلى أن كافة المجموعات القصصية التى سبق وفازت بالجائزة حازت على إعجاب جمهور القراءة العربى، وانتقلت إلى ضفة الترجمة الأجنبية لأكثر من لغة عالمية، كما نوَّه إلى أن الجائزة ستقوم بإعلان بيانها الأول فور إغلاق باب الترشُّح، وسيكون البيان مصحوبًا بأسماء لجنة التحكيم.

ومن المعروف أن جائزة الملتقى تُصدرُ سنويًا عبر لجنة تحكيمها قائمة طويلة تضم عشر مجموعات قصصية، ثم قائمة قصيرة تضم خمس مجموعات قصصية، بينما تجتمع لجنة التحكيم فى دولة الكويت لتعقد اجتماعها الأخير لاختيار الفائز.

بعد صدور حكم بتغريمها فى الكويت

بثينة العيسى: البحث العلمى ليس صحافة صفراء

أطلَّت علينا الكاتبة الكويتية بثينة العيسى، مطلع هذا الشهر، بخبر يفيد تغريمها من قِبل محكمة الجنايات فى الاستئناف بمبلغ ثلاثة آلاف دينار، فى قضية تداول وبيع كتاب «عديمو الجنسية فى الخليج» بمكتبة «تكوين» دون إجازته من وزارة الإعلام، وذلك بعد ستة شهور من تبرئتها فى الدرجة الأولى من تهمة التحريض ومخالفة النظام العام.

يتضمن الكتاب المطبوع–حسبما تم توصيفه فى القضية – ما يتعارض مع المصلحة الوطنية وما يمس النظام الاجتماعى والسياسى فى الكويت، والتحريض على مخالفة النظام العام، وقد استندت المحكمة فى حكمها بالبراءة قبل شهورٍ إلى أن العبارات فى الكتاب لا ترقى إلى محل الاتهامات، حتى وإن كان محظورًا من لجنة الرقابة فى وزارة الإعلام.

لكنَّ قاضى الاستئناف كان له رأى آخر، استنكرته بثينة العيسى فى بيانٍ أذاعته عبر صفحتها على منصة التواصل الاجتماعى «X» توضِّح فيه: «قبل سنتين، أصدرنا فى منشورات تكوين كتابين؛ الأول هو «عديمو الجنسية فى الخليج» لكلير بوجراند، أطروحة دكتوراة فى حقل دراسات الهجرة، والثانى هو «أدب عديمى الجنسية في الخليج» للدكتور طارق الربعى، وهو أيضًا أطروحة دكتوراة فى حقل النقد الأدبى. وقد فوجِئتُ بأن وزارة الإعلام أقامت ضدى قضيتين لإصدار هذه الكتب.



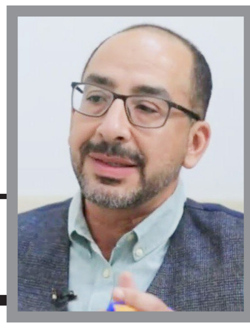
بثينة العيسى

ووفقًا لما جاء فى مذكرتها الدفاعية أثناء التحقيق معها فى النيابة والمحكمة، وما جاء على لسان محاميها على العريان؛ تقول العيسى: «اتهمتنى وزارة الإعلام الكويتية بتهمتين مبنية كلها على مواد ملغاة؛ فالتهمة الأولى كانت بيع وتداول الكتابين بدون موافقة وزارة الإعلام، والرد ببساطة أنه بعد تعديل قانون المطبوعات أصبحت الرقابة لاحقة، وبالتالى غير مطلوب منى أخذ موافقة الوزارة قبل أن أُدخِل كتاباً إلى الكويت أو أبيعه. والتهمة الثانية، وهى الأهم؛ مخالفة النظام العام، ورد هذه التهمة له شقان، الأول أن كلمة النظام العام أُزيلت من القانون بعد تعديله، فأصبحت المادة خدش الآداب العامة، والتحريض على مخالفة القوانين، والكتابان لا يحرضان على مخالفة أى قانون، أما الثانى فهو أن هذين الكتابين هما أطروحتا دكتوراة، أى أنهما مكتوبان وفق معايير البحث العلمى، وقد قدمنا مستندات ووثائق بذلك وأن حرية البحث العلمى مكفولة بالدستور وفق المادة ٣٦، فهل يمكن أن يكون البحث العلمى تهديدًا للنظام العام».

وأضافت بثينة العيسى: «البحث العلمى ليس صحافة صفراء. هو لا يكتب لإثارة النعرات والفتن. البحث العلمى، حتى إذا قال شيئًا لا نحب أن نسمعه يكون مؤيَّداً بالأدلة. هو مكتوب للتأصيل والتوثيق والمقارنة والنقد. وعلى افتراض وجود فقرات تنتقد الوضع القائم، فذلك ليس تهديدًا للنظام العام، بل هو شكل من أشكال ممارسة المواطنة المدنية الراشدة».

افتتاحية

ثمة تقليد متبع فى بعض المواقع الإلكترونية يحدد للقارئ قبل شروعه فى قراءة النص الوقت المفترض الذى سينفقه فى القراءة.. ثلاث دقائق، أربع، خمس، وهكذا. فإن زادت المدة عما يمكن تقديره تم الاستعاضة عن التحديد بالإشارة «نص طويل».



ياسر عبد الحافظ

تكوين.. القراءة.. الحرية!

على ما يبدو فى هذه الطريقة من فائدة ظاهرية فى الحفاظ على الوقت وتنظيمه لكنها أيضًا تشير بوضوح إلى ما آلت إليه الأمور بالنسبة للقراءة فى مواجهة الصورة، ذلك الجدل المحتدم الذى بدأ التحذير من أخطاره على العقل البشرى منذ عصر التليفزيون غير أن الأمر الآن مضى إلى آفاق منذرة بمآزق تتجاوز ما خلفته الشاشة الصغيرة!

غالبًا ما ينظر الناس، وبما فيهم المسؤولون المعنيون، إلى القراءة على أنها موضوع ثانوى مقارنة بأمور حياتية أخرى، هذا مع أننا لا نكف كشعب عن القول بأهمية القراءة: يقيم الوطن احتفالًا باليوم العالمى للكتاب، ونُحفظ أولادنا أن أول آية أنزلت من القرآن: «اقرأ باسم ربك»، ولكن هذا لا ينتج أثرًا فى الحياة العامة، لا أكثر من ترديد مقولات عالقة فى الذهن منذ أيام الإذاعة المدرسية، فيما الواقع يشى بالعكس فلا يمكننا الزعم بأن القراءة أحد الهموم العامة، لا ترى الكتب بين الأيادى كما الهواتف المحمولة، ولن تقع أزمة إن نقصت الكتب فى مجال ما، أو ازداد سعرها أو تراجع عدد القراء، كما هو الحال مع المواد الغذائية، إن شح السكر مثلًا من الأسواق، فمع أن هناك أزمة بالفعل فى سوق الكتب حاليًا لكنها كما لو أنه لا وجود لها، لم يعلُ صوت الشارع كما جرى مع نقص السكر، ولم تتدخل الحكومة لتضع حلولًا عاجلة للمعالجة كما تفعل فى تعاملها مع أى سلعة أساسية.

لِمَ لا يحدث هذا مع القراءة؟ للتوصل إلى نظرية ما علينا الإجابة عن سؤال آخر: إن كنا نخاف من شبح الجوع إن نقصت المواد الغذائية، فما الذى نخشاه إن تراجعت مستويات القراءة؟ والإجابات من شأنها أن تمدنا بتصور ما عن عمق المشكلة، لأنه فى الأغلب لدينا اتفاق على أنه يمكن للإنسان البقاء من دون ماء أو طعام لفترة محدودة وبعدها يتهدد بفقد حياته، وهذا ما لا نستطيع قوله عن القراءة، فليس لها الأهمية ذاتها المرتبطة بالعمليات الحيوية للجسد، يمكننا الاستمرار بدونها، لهذا كان من الطبيعى بعد غلاء الأوراق والأحبار، جراء الأزمة الاقتصادية العالمية، أن نسمع استجابات من بعض الناس تقرر الاستغناء عن الكتب باعتبارها فعل رفاهية لا فعل ضرورة: «أكل أولادي أهم. ليس وقت القراءة على أى حال»، ولا يمكن لأحد مناقشة منطق كهذا خاصة وباعثه كأنما فرحة خفية بالخلاص من هذا العبء.. كأنه فعل تعليمى ثقيل الوطأة!

يرتبط الحديث عن القراءة هنا بما أثاره مؤتمر مؤسسة «تكوين الفكر العربي» من ذعر لدى قطاعات من عامة الناس ومن رجال دين بل ومن بعض المثقفين الذين رأوا فيه تهديدًا، تبدى هذا الذعر على مواقع التواصل الاجتماعي، ومن خلال بعض البيانات والمقالات، وتحركات مناهضة، بل ومطالبات ودعوى قانونية بإغلاق المركز على اعتبار أن قرار التأسيس جاء مخالفًا للدستور والقانون واللوائح.

أنا لست الشخص المناسب للحديث عن القانون، لا علم لى إن كانت وزارة التضامن الاجتماعى قد راعت القانون أم لا فى منحها الموافقة على إنشاء «تكوين»، كما تستند الدعوى، لكن ما أنا أكيد منه أنه حتى لو انتصرت المحكمة الدستورية للدعوى المقامة أمامها، ولو تم إغلاق المؤسسة، فلن يمثل ذلك إلا انتصارًا إعلاميًا للمتحدثين باسم حماة القواعد والأعراف، لأنه على أرض الواقع ستستمر أفكار المنتمين إلى «تكوين»، ليس باعتبارات من يملك الحق كما يتصارع الطرفان الآن ودومًا، إنما على اعتبار أن «تكوين» ببساطة تعبر عن فصائل واتجاهات فكرية لطالما كانت موجودة داخل بنية الإسلام وحضارته. لا جديد فيما يقال إلا اختلاف التناول وإعادة طرحه وفق مقتضيات العصر، ولو أننا قرأنا تراثنا الإسلامى بالعناية الواجبة لم يكن لهذه الضجة أن تقوم من الأصل، لم تكن الأغلبية لتصاب بهذا الذعر فكل هذه الأفكار، بل والأكثر منها شدة وتطرفًا، قال به أجدادنا وناقشوه فى مجالس السلاطين، وفى الأروقة، وفى شوارع المدن العربية التى نشرت على العالم علمًا وفلسفة وأخلاقًا، قبل أن ينهار هذا بعدما انتصرت فئة على البقية وقررت أن التفكير قد انتهى بالوصول إلى النتائج الكاملة القابلة للتنفيذ أبدًا.

فيما يتصل بهذا، حدثتنى قبل أيام شابة حديثة التخرج تعمل على إعداد رسالتها للماجستير فى أحد فروع الإعلام، مهتمة بالأدب وبالشأن الثقافى ولديها الرغبة للكتابة فى «أخبار الأدب». تنقصها الخبرة لكنها تعوضها بحماس للعمل وبثقة فيما تود أن تقدمه.

من بين ما اقترحت للكتابة موضوعًا عن مؤسسة «تكوين الفكر..». صوتها كان هادئًا وواثقًا فيما ترد على سؤالى عن منطلقها للمعالجة:

- سأكتب لأكشف عن إلحادهم!

انتابنى الفضول حقيقة، أردت معرفة لماذا ترى هؤلاء ملحدين! ما الأسباب التى تستند إليها؟ غير أنها لم تجبنى سوى بردود لا يمكننى تصنيفها صوابًا أم خطأ، بل المناسب لها وصفها بالسطحية، فهى لا تستند إلا على وجود «إجماع» حول التهمة الموجهة لـ«تكوين»، أما الأخطر حقًا من هذا فإنها، وعندما سألتها عما قرأته حول هـذا، ردت بأن هناك من الأمور ما لا يجوز لنا التفكير فيه، أو القراءة عنه، أو مسايرة أصحابه فى دعواهم والأفضل ترك المسألة لمن نثق فيهم للرد والتسليم بما يقولون.

لم تعد الاتهامات المجانية بالإلحاد مخيفة من كثرة ما ألفناها، هى فى بلادنا كأنها قرينة الاشتغال بالفكر والثقافة، وعندنا تلك النظرة المتشككة التى أرست ما يشبه القاعدة بأن عمل المثقف يمنعه من الدين، والتى ترتب عليها قاعدة أخرى، هى التى تسير وفقها صديقتنا المشار إليها قبل قليل، بأن عمل المتدين يمنعه من التفكير، أو على الأقل أن لهذا التفكير حدودًا عليه ألا يتجاوزها فإن فعل فقد انتقل من هذه الخانة إلى تلك، وعليه فإنها لو عملت بالثقافة والصحافة فإن واحدة من أهدافها الانتصار لقضيتها، نصرة الإسلام، وأن هذا لن يكون إلا عبر التمسك بالثابت الأساسي: عدم ممارسة فعل القراءة!

لا أرغب فى رسم صورة كئيبة عن الواقع، فى النهاية لا أملك إحصائيات عن عدد القراء فى مصر، ولا اتجاهات القراءة، ولا عدد من يتبعون هذا الفريق أو ذاك، لكن مع ذلك فما أنا أكيد منه أنه غائب عن ثقافتنا الفهم الأساسى لفعل القراءة والنتائج المرجوة منه، لأن القراءة فى حقيقتها ليست دعوة لترك هذا الفريق والالتحاق بالفريق الآخر، هذا ما قلته لصديقتنا المكفرة الصغيرة، دعوتها لتقرأ تاريخ وتراث الإسلام: الفرق، علم الكلام، لماذا تم تحريمه ومنعه والنهى عنه، ما المسائل التى أثيرت فى تراثنا قبل دفنها، ثم أنها ليس عليها أن تأخذ بأى شيء من هذا، ليس عليها تقديم طلب للالتحاق بـ«تكوين» ولا أن تترك ما هى عليه، بل فقط أن تقرأ لتحصل على حريتها، لئلا تكون أداة فى يد أى فريق!

أقرأ د. سامح إسماعيل:
بين طه حسين وكافكا
صـ ١٠

البرازيلية تاتيانا سالم ليفى:

تربيتُ فى بيت يدرك حقوق الفلسطينيين

تحمل وصية ومفتاحًا، وتستقل الطائرة المتجهة إلى تركيا. تنطلق من البرازيل وهى تظن أن رحلتها جغرافية، ستنفّذ خلالها الطلب الأخير لجدّها، لكنها تدرك فى النهاية أن الهدف الحقيقى كان استكشاف ذاتها والتشافى من آلامها، أى أن «الكنز فى الرحلة» مثلما اكتشف «الخيميائى» فى رواية باولو كويلو.



تصوير: عمرو بن العاص

لو لم أكتب النص بكل حواسى ودمى فلن يصل للقارئ

حوار: عائشة المراغى



عائشة المراغى وميلاد رشيد وتاتيانا سالم ليفى

لم يكن الغرض من خوض «تاتيانا سالم ليفى» لتلك الرحلة؛ أن تكتب رواية، وإنما إنجاز أطروحة حول الأدب البرازيلى، ضمن مسيرتها الأكاديمية لنيل درجة الدكتوراه من جامعة «ريو دى جانيرو»، رأى فيها مشرفها مشروعًا روائيًا لا بحثيًا، فنصحها بالإقدام على تلك الخطوة، وكانت النتيجة رواية «مفتاح البيت» التى حصدت عقب نشرها جائزة «ساو باولو فى الأدب» لأفضل كتاب، وتمت ترجمتها إلى عدة لغات، من بينها الإنجليزية بعنوان «المنزل فى سميرنا»، والتركية بعنوان «مفتاح إزمير»، والعربية بعنوان «بيتنا فى إزمير» الصادرة عن دار العربى للنشر والتوزيع.

تستدعى الرواية أن يكون قارئها صبورًا، ليتجاوز بدايتها المربكة قليلًا ويتمكن من ربط أحداثها وخطوطها المتشعبة، فهى تشبه «اللغز» الذى يتطلب حلّه جمع عددًا من القطع؛ الواحدة تلو الأخرى. تحملنا كل منها إلى رقعة مختلفة من الجذور وأصل الهوية؛ بدءًا من الجد اليهودى الذى هاجر من البرتغال إلى تركيا وعاش فيها، وحملت الأقدار ابنه لأن يغادر بعد ذلك إلى البرازيل، وهربًا من الديكتاتورية العسكرية ينتقل بأسرته إلى البرتغال، ثم يعود إلى البرازيل مجددًا، ومن هناك تبدأ الحفيدة رحلتها إلى بيت جدّها العتيق فى إزمير «سميرنا سابقًا؛ قبل الحرب العالمية الأولى».

المعلومات حول بطلة «بيتنا فى إزمير» لا تختلف كثيرًا عن حياة مؤلفتها، لدرجة اليقين – أحيانًا – بأنها «سيرة ذاتية»، لكن «تاتيانا» (المولودة فى لشبونة بالبرتغال عام ١٩٧٩) تصنّف كتابها كرواية، وتراوغ – بقصد – حول الحقيقى والمتخيّل منه، لتضع القارئ فى حيرة بين واقعية الحدث وعدمه، وخاصة رحلتها مع «مفتاح البيت» التى تحمل دلالة تحيلنا – بقوة – للقضية الفلسطينية ورمزها الصامد «مفتاح الدار» أو «مفتاح العودة»، ما جعلنى أبدأ معها حوارى، بمشاركة المترجم ميلاد رشيد؛ بالسؤال عن موقفها ككاتبة تجاه ما يحدث فى فلسطين، وكيهودية تجاه أسطورة «أرض الميعاد»، فأجابت: «لا أتفق مع الفكرة المطالبة بأن يتواجد كل اليهود فى العالم داخل أرض فلسطين، ولم أذهب إلى هناك مطلقًا. وعلى مستوى العائلة؛ لا أنتمى لبيت متدين، وإنما مثقف بالدرجة الأولى، فقد عملت والدتى كمراسلة حربية خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣ بين مصر وإسرائيل، وأصدرت كتابين عن حقوق الفلسطينيين، وتم مهاجمتها فى البرازيل من قِبل الجماعات اليهودية. وبالتالى؛ يمكنك القول إننى تربيتُ فى بيت جعلنى أدرك جيدًا حقوق الفلسطينيين، وكانت والدتى حريصة – على الدوام – أن تشرح لنا أن الكراهية بين العرب واليهود شىء دخيل وجديد، فلو تمعنا بنظرة عامة نحو الشعبين العربى واليهودى؛ سنجد أن هناك مشتركات كثيرة، وأن الاختلاف الرئيسى ظهر مع ظهور إسرائيل، وهذا شىء حديث. لكن على مر الزمان؛ كان هناك تعايش بين اليهود والعرب. وبشكل شخصى؛ عندما أزور بلدانًا عربية أجد أن بها أشياء كثيرة تشبه هويتى وما نشأت عليه، كالطعام والموسيقى. وقبل أن أقص شعرى؛ كان يظن من يرانى أننى من أصل عربى».

تقولين إن والدتك نشرت كتابين عن حقوق الفلسطينيين. هل يعنى ذلك أنك سرتِ على دربها؟

لا. فقد نشأتُ، أنا وأختى؛ على تجربة ما نحب. لكن والدتى كانت تعمل فى الصحافة والكتابة، ووالدى مثقف ومجال تخصصه الفلسفة، وبالتالى كان بيتنا مليئًا بالكتب فى كل مكان، فصارت عادة القراءة عندى مثل «تنظيف الأسنان».

أصول العائلة تركية، والميلاد فى البرتغال، ثم النشأة والحياة فى البرازيل.. إلى أى وطن تنتمين؟

ترجع أصولى لعائلة يهودية (سفارديم) فى البرتغال، لكنهم أثناء حملة التطهير التى حدثت منذ عدة قرون، انتقلوا إلى تركيا، وبالتحديد إزمير، ثم هاجروا منها إلى البرازيل. أرى أن وطنى هو البرازيل؛ فقد قضيتُ فيه طفولتى وحياتى كلها، وأتحدث اللغة البرتغالية البرازيلية. لا أنكر أن البرتغال بمثابة وطن آخر لى، وكانت ملجأ لعائلتى فى وقت ما، لكن البرازيل هى الأقرب لقلبى.

أحيانًا يشعر الأبناء بالنقم تجاه آبائهم وأجدادهم، لأنهم بقرار طائش كانوا سببًا فى تعاستهم. هل شعرتِ يومًا بذلك وفكرتِ ماذا لو أن الهجرة لم تحدث؟

بالتأكيد فكرت هكذا يومًا ما، لكنى لم أقف كثيرًا عند ذلك، لأن الحياة – بشكل عام – عبارة عن أحداث، ووقوع بعضها يعنى بطبيعة الحال ألا تحدث أخرى غيرها. على سبيل المثال؛ خروج أجدادى من تركيا تسبب فى وجودى، ربما لو لم يخرجوا، لم أكن موجودة الآن.

لماذا لم تعطِ بطلة روايتك «بيتنا فى إزمير» اسمًا؟

لأن الرواية تنتمى إلى نوعية «التخييل الذاتى». لا أنكر أنها تتضمن الكثير من سيرتى، لكن بها – أيضًا – الكثير من الخيال. إن أعطيت البطلة اسمًا سيتأكد القارئ أنها ليست أنا وتختفى حالة الغموض العصية على الفصل أو الحسم.

لكنك قيدتها بالمرض، وسيرتك توضّح أنك حرة.. أم أنك تملكين قيودًا مماثلة؟

لا شك أننا نعيش فى عصر تحرر، حتى وإن كانت هناك أماكن كثيرة فى العالم تفتقد الحرية. لكن قيود البطلة فى الرواية كانت فاصلًا بين الماضى والمستقبل، من مرضها فى البداية إلى العبور والتحرر خلال رحلتها نحو اكتشاف جذورها. ما أؤمن به أن القيود بإمكانها – على الدوام – أن تصير ماضيًا، لأن المستقبل فى يدنا.

هل تتبعين خطى «باولو كويلو» فى النهاية التى اخترتها لروايتك؟

ربما. تلك هى الحياة، فالهدف من الرحلة لم يكن الوصول لمكان محدد، والمفتاح لم يكن للبيت، وإنما مفتاح لرحلة استطاعت البطلة من خلالها اكتشاف ذاتها، ولذلك لم تحزن فى النهاية. وقد قصدت أن أترك الخاتمة مفتوحة ليفكّر كل قارئ ويضع تصوراته، فالرواية لا تعطى إجابات لكل الأسئلة.

بمناسبة التصورات؛ شعرتُ أن مقاطع روايتك أقرب للمشاهد السينمائية. هل قصدتِ ذلك؟

لم أقصد ذلك أثناء الكتابة، لكن معكِ حق؛ فرغم أننى درست الأدب، وأحمل درجتى الماجستير والدكتوراه فى الأدب، إلا أن أسلوب السرد كان معتمدًا على التنقل بين المشاهد، وألا أقول كل شىء. لكن دعينى أقول إننى بعدما انتهيتُ من الرواية بدأت فى كتابة السيناريوهات وصرتُ على علاقة جيدة بالسينما.

تقولين إنه إذا لم تنزف كتاباتك فهى بلا فائدة، وإن الألم هو الشعور الأساسى للحياة، وداخل الرواية أجد أنها متخمة بالآلام. هل تستخدمين الكتابة لتفريغ ما لديكِ من مشاعر سلبية؟

لا أقصد إطلاقًا تصدير طاقة سلبية أو حزن للقارئ، لكنى أردتُ أن أقول إننى لو لم أكتب النص بكل حواسى ودمى؛ سيكون مصطنعًا ولن يصل للقارئ. وبالتأكيد لا يسبب كل شىء ألمًا لى، فوجودى فى مصر – مثلًا – لم يؤلمنى، لكنى فى المقابل ضد فكرة أن الحياة جيدة تمامًا وكل ما فيها يبعث على السعادة، فذلك ما تحاول «السوشيال ميديا» أن تروّج له فى أوروبا والغرب، وهذا غير حقيقى. لابد أن نعيش الحياة بكل ما فيها وبكل تعقيداتها؛ بكل آلامها وسعادتها دون انحراف فى التعاطى مع أى شعور منهما.

من الجيد أن وجودك فى مصر لم يؤلمك. كيف كانت رحلتك؟

أسرنى الود الذى يتعامل به الناس، وأعجبنى الطعام بشدة. لم أزر أماكن كثيرة؛ لكنى ذهبت للحى الإسلامى ومصر القديمة والأهرامات. ففى البرازيل؛ لطالما كنا نتلقى المعلومات عن مصر منذ سن العاشرة؛ عن نهر النيل والأهرامات، لكن حينها لم يكن الإنترنت موجودًا لأبحث عن صور وأتعرف عليها بشكل أكبر، وبالتالى وجودى بين هذه المعالم يشعرنى وكأننى فى كتاب حكايات.

يبدو من سردك وعباراتك أنك تقرأين كثيرًا فى الأدب التركى، وأن أسلوبك يميل له – ربما – أكثر من البرتغالى أو البرازيلى.. هل هذا صحيح؟

قرأتُ لأكثر من كاتب فى الأدب التركى – بالفعل – مثل «أورهان باموق» و«طانبينار» و«أليف شافاق»، لكنى – فى الوقت نفسه – بحكم نشأتى ودراستى؛ أعرف الأدبين البرازيلى والبرتغالى جيدًا، وأطّلع – أيضًا – على الأدب العربى والشرق آسيوى. أظن أن الأمر يعتمد على القارئ وكيفية تلقيه للنص وإحساسه به.

لمن قرأتِ فى الأدب العربى؟

أمين معلوف، أدونيس، نجيب محفوظ، وبعض الكتاب من المغرب والجزائر؛ إذ عشتُ سنتين فى فرنسا، وبحكم وجود المغاربة والجزائريين هناك قرأتُ لهم، لكنى لا أتذكر الأسماء.

هل يوجد فى البرازيل أدب عربى مترجم؟

البرازيل – بشكل عام – فيها تواجد عربى كبير جدًا، بسبب الهجرة السورية واللبنانية إلى هناك؛ مجتمع كبير من العرب وأشياء صارت جزءًا من ثقافتنا، مثل الأكلات اللبنانية والسورية. بالإضافة إلى أن اثنين من الكتاب الكبار فى البرازيل من أصول عربية لبنانية؛ ميلتون حاطوم ورضوان نصار. وبالتالى يمكن أن نقول إن هناك أدباً عربياً مكتوباً بالبرتغالية فى البرازيل، فضلًا عن حركة الترجمة كذلك، لأن هناك من يكتبون ويقرأون العربية والبرتغالية، وهناك كليات للغات بها أقسام للغة العربية.

ما الجديد لديك حاليًا؟

أصدرتُ مؤخرًا كتابى «رؤية صينية»، وهو عنوان مزار سياحى فى ريو دى جانيرو بالبرازيل. وأنتظر فى يونيو القادم صدور كتابى الرومانسى «من الأفضل ألا تقول».

أمضى خمسة أعوام فى اصطياد قصائد ديوانه «ابن الصبح»

ميسرة صلاح الدين:
الشعر كائن عنيد ومتمرد

حوار: **مروة مجدى**

ميسرة صلاح الدين شاعر وكاتب مسرحى ومترجم، صدر له العديد من الدواوين والمسرحيات الشعرية والغنائية. حصل على عدد من الجوائز المحلية والعربية. تُرجمت بعض قصائده إلى اللغة الإنجليزية والإيطالية والإسبانية. له إسهامات متنوعة فى مجال الترجمة حيث ترجم عددًا من الأعمال الأدبية الهامة، منها رواية «شوجى بين» الفائزة بجائزة البوكر العالمية للكاتب الأسكوتلندى دوغلاس ستيوارت و«رسائل ستيفان زفايج»، ورواية «الناقوس الزجاجى» للشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث. أبرز مؤلفاته: «جراج الأوبرا»، «مائة عام على وعد بلفور»، «ترام الرمل»، «حرب الردة»، «الأسد الحلو»، «باندورا»، «الورد البلدى»، «ابن الصبح»، «أرقام سرية»، الذى تُرجم مؤخرًا إلى الإسبانية وغيرها.

كيف كانت بدايتك مع الشعر، وكيف تولد قصيدتك بشكل خاص؟

منذ طفولتى المبكرة، شعرت بوجود طاقة كامنة داخلى، جهلت مصدرها. تأثرت بشكل كبير بالأغانى التى عُزفت فى منزل العائلة، وخاصة تلك التى حملت فى طياتها كلمات ذات سجع مميز ومعان عميقة. ورغم صغر سنى آنذاك، وعدم قدرتى على فهم معانى تلك الأغانى بالكامل، إلا أنها أثارت داخلى شعورًا غريبًا وجذابًا. لذلك، حاولت محاكاة تلك الأغانى باختيار مواضيع تناسب عقلى الطفولى. لم أكن قد التحقت بالمدرسة بعد، فاستخدمت شرائط الكاسيت لأسجل عليها قصائدى الطفولية بصوتى. ولم يشفع لى شغفى بالشعر الهروب من العقاب - إذ كان والدى يعيد تسجيل الأغانى على تلك الشرائط - وفقدت تلك القصائد. ومع ذلك، ظلت تلك التجربة عالقة فى ذهنى حتى اليوم.

بخصوص ميلاد القصيدة، فإن الشعر كائن عنيد ومتمرد، لا يلتزم بوقت أو موعد. فى بداياتى، حاولت أن أصطاده فى ظلمة الليل أو بجانب شاطئ البحر، انطلاقًا من كونى مولودًا فى الإسكندرية. ومع الزمن، أدركت أن سطوته تتجاوز تلك الأساليب البدائية. لذا، أصبحت أمنحه الحرية الكاملة ليختار هو الوقت والمكان لزيارتى.

لا يمكننى تحديد مصادر الإلهام ومنابع القصيدة بدقة، لكن توجد أفكار معينة تهيمن علىَّ لفترات طويلة، وتتسلل إلى قصائدى بشكل تدريجى، بالوقت والطريقة التى تختارها هى. ويبقى دورى كشاعر فى إعادة التفكير وإعادة الكتابة، بعد انقضاء زيارة الشعر الأولى.

تُرجمت العديد من أعمالك إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية، ومنها ديوانك «أرقام سرية».. فكيف ترى الأمر؟

«أرقام سرية» أول عمل لى يتم ترجمته بالكامل إلى لغة أجنبية، وهى اللغة الإسبانية. والحقيقة أن هذه التجربة، بقدر ما جلبت لى سعادة غامرة، فقد أورثتنى أيضًا حالة من الترقب والقلق، وهو شعور لا أستطيع تحديد أسبابه بدقة، كأنى فى انتظار شىء مبهم لا يمكن تحديده أو فهم طبيعته بوضوح.

ما يطمئننى أن الديوان صدر بترجمة رصينة على يد المترجمة «رحاب وهدان»، التى تمتاز بالجمع بين الخبرة العملية فى مجال الترجمة والخبرة الأكاديمية كباحثة فى الأدب والشعر الإسبانى.

ما أكثر الموضوعات التى تشغلك فى قصائدك

فى البداية، كنت أجمع القصائد التى كتبتها فى فترة زمنية معينة وأنشرها مجمعة كديوان شعرى، ولكن تغيرت نظرتى تمامًا للشعر بدءًا من ديوان «أرقام سرية». وأصبح الديوان من وجهة نظرى كتلة شعورية وإنسانية متصلة، ذات قصائد تربطها صلة حتى لو كانت غير مباشرة أو محسوسة بشكل صريح. وتطورت تلك النظرة بالتدريج للشعر ووظيفته بالنسبة لى ليصبح فى المقام الأول معبرًا عن تجربتى الحياتية والخاصة، وفى نفس الوقت متماسًا مع تجارب إنسانية مختلفة أتفاعل معها أو أتأثر بها.

تفعل القصيدة ما يحلو لها، أظن أن هذا هو الوصف الأمثل لعلاقتى بالشعر. يمكن للشاعر أن يمتلك لغته وأدواته، وأن يكتب بشكل منتظم، وأن يستحضر آليات معينة لتركيب صور ومعانٍ موسيقية أو نثرية على حد سواء، ولكن الشعر فى جوهره يختلف كثيرًا عن ألعاب اللغة والخيال. ولذلك، لا أفكر فى الشعر ولا أسعى لكتابة القصيدة، إلا إذا طرقت بابى وترصدت خطاى.



تأثرت بالأغانى فى طفولتى واستخدمت شرائط الكاسيت لأسجل عليها قصائدى بصوتى

لماذا تقول إن ديوانك «ابن الصبح» تجربة شعرية شاقة؟

لأنى أمضيت ما يزيد عن خمسة أعوام فى محاولة اصطياد لحظاته الشعرية، وما يزيد عن عامين فى إعادة قراءته وتنقيحه. شعرت بتأثر شديد عند كتابة بعض قصائد الديوان للدرجة التى كانت تمنعنى لفترات طويلة من إعادة قراءتها مرة أخرى. حاولت من خلاله التعبير عن الإنسان العادى البسيط فى مواجهة المدينة وعالمها الرمادى القاسى، مستخدمًا فى ذلك مجموعة من الأحداث والشخصيات من التراث الإنسانى الدينى والأسطورى التى تعتبر كذلك جزءًا من تكوين المدينة التى يغلفها الطابع الحديث ولكنها غارقة فى الموتيفات المتعلقة بالميثولوجيا القديمة. حرصت أن تكون التجربة ذاتية وصادقة، مما جعله متماشيًا مع مشاعر وأفكار القراء.



كتبت العديد من المسرحيات الشعرية. كيف تقيم هذه التجربة الثرية، خاصةً مسرحية «الورد البلدى» التى تُعد أول مسرحية شعرية تؤرخ للثورة المصرية؟

أؤمن أن الشعر والمسرح وجهان لعملة واحدة، أو كائن أسطورى واحد له وجوه مختلفة يختار حسب حالته النفسية والشعورية للنص الصورة التى يتجلى بها. ولذلك أرى أنه من الطبيعى منذ قديم الأزل أن يرتبط أسماء الشعراء بنصوص المسرح، وترتبط أسماء القصائد بكتاب المسرح. بعد قيام الثورة المصرية، تداخلت فى رأسى الأفكار والأصوات بشكل غير مسبوق، وشعرت أن قصيدتى لن تعبر عن هذا التزاحم والاختلاف فى الرؤى والأفكار، وأنه يجب على التخلى عن قناعاتى وأنحيها جانبًا فى مقابل أن أعبر عن كل ما يحدث حولى، مستعيرًا شخصيات وأصواتاً ومواقف درامية تفجرت بشدة بفعل الحراك السياسى الوليد. وكان القالب المسرحى بالنسبة لى هو الشكل المناسب لتحقيق تلك الرؤية ومحاولة التعبير عما يحدث. واعتبرت من وقتها أن كل فكرة وحالة شعورية تبحث بنفسها عن القالب الإبداعى الذى يشبهها ويجيد التعبير عنها. يتساوى فى هذا بالنسبة لى الشعر والمسرح الشعرى والمسرح الغنائى وغيرها من أشكال الكتابة الإبداعية، فالعبرة فى النهاية لا تقاس إلا بالصدق الفنى وجودة المحتوى وليس بشكل القالب وتقنيات كتابته.

لك تجربة فى مسرح الحكى الغنائى.. كيف تراها؟

شغفت بسماع الحكايات منذ الصغر، وكبرت معى تلك العادة وتطورت حتى أصبحت «ثقافة الإنصات» من العوامل الهامة التى تساعدنى على فهم الناس والحياة. ولذلك أصبحت حريصًا على التعامل مع أنماط مختلفة لأفهم طبائعهم وعاداتهم وثقافاتهم. وبمرور الوقت، وباختلاف الشرائح الاجتماعية والثقافية التى أحرص على التعرف عليها، والأماكن التى أزورها، أصبحت لدىَّ حصيلة من المواقف والأحداث والحكايات ارتكنت عليها فى ذلك المشروع الذى اعتمد فى جوهره على حكايات درامية ومواقف متخيلة، ولكنها مستمدة من الواقع. وقد بدأت ذلك المشروع بمسرحيات حكائية غنائية عن الإسكندرية، وأصبحت الحكايات مرتبطة بأماكن معينة وبتفاعل الأشخاص داخل تلك الأماكن وعلاقتهم بها.

ضمن مشروع ترجمتك، ملفات عن العديد من شعراء أمريكا مثل إدنا سانت فنسنت ميلاى، ولانجستون هيوز، وروبرت فروست.. ما أبرز سمات الشعر الأمريكى شكلاً ومضموناً، وما أبرز القضايا التى يتناولها؟

اخترت هؤلاء الشعراء لما تحمله قصائدهم من قيم إنسانية واجتماعية مختلفة تمثل المجتمع الغربى بشكل عام والمجتمع الأمريكى بشكل خاص. فبينما لانجستون هيوز، كشاعر من أصحاب البشرة السمراء، تشغله قضايا التفرقة العنصرية والتمييز على أساس عنصرى، وتتميز لغته بأنها دارجة وتتماشى مع إيقاعات أغانى الجاز والبلوز التى واكب ظهورها نهضتها الموسيقية، فإن روبرت فروست هو أحد الشعراء المقربين من السلطة ممن يعبرون عن المجتمع الأمريكى بمنظور مختلف وعن فئة أخرى من أصحاب الأعمال وملاك الأسهم والمزارع وطبقة البرجوازية والنخبوية بلا تكلف ولا تصنع. وتقع إدنا سانت فنسنت ميلاى، كشاعرة نسوية، فى منطقة شعورية وكتابية مختلفة حيث تهتم بالمشاعر الأنثوية والقضايا الخاصة بالمرأة وتعبر عنها بلغة شعرية رشيقة وصور غير متكلفة.

ما الذى شدك إلى ترجمة رواية «شوجى بين» الفائزة بجائزة البوكر الإنجليزية للكاتب الإسكتلندى دوجلاس ستيورات؟

تعتبر رواية «شوجى بين» من الأعمال الهامة والمؤثرة التى ترجمتها، حيث تسلط الضوء على حياة الطفل «شوجى بين»، فهو يعيش مع والدته «أغنوس»، مدمنة الخمر فلا تستطيع أن توليه الاهتمام الكافى، مما يضطره للاعتناء بها وبصحتها. تدور أحداث الرواية فى إسكتلندا خلال فترة كساد اقتصادى واضطرابات عمالية. ما يميز الرواية، فى نظرى، هو أن كل هذه الأحداث تُروى من منظور الطفل برغم تعقيداتها وخصوصيتها الشديدة. كما تحرص الرواية على إبراز الثقافة الإسكتلندية، وطريقة التفكير والمعيشة الخاصة بالطبقات العمالية والمجتمع الصناعى، بالإضافة إلى تقديم صورة قوية عن عالم الخمور والإدمان. تصنف الرواية كسيرة ذاتية لكاتب الرواية نفسه «دوغلاس ستيوارت»، فقد كانت حياته شبيهة بحياة بطلها.

ما مشروعك القادم.. وما طموحاتك الأدبية؟

أعمل حاليًا على عدة مشروعات أدبية مختلفة. أنا فى مراحل الكتابة الأولى لديوان جديد أتعامل فيه مع الحياة والبيئة المحيطة من منظور مختلف. كما انتهيت من مشروع يضم عدة مسرحيات يربطها خيط درامى واحد وأنا بصدد نشره. وأقوم فى نفس الوقت بإجراء بحث عن تاريخ الأغنية المصرية، أتمنى أن أنتهى منه قريبًا. ولكن، يمكننى أن ألخص طموحاتى فى أن أستمر فى تحد نفسى وأنجح فى التطور وتقديم الجديد، فما زلت فى البداية والطريق طويل ولا ينتهى.



ابتسم وتأنق، فأنت مدعو قريبًا إلى حفل توقيع كتاب.. ومؤلفه «Chat GPT»، لا تقلق عزيزى القارئ، فلم يصبك الخرف، ولا تزال صغيرًا على ألزهايمر، ولست داخل فيلم «I,ROBOT»، ولست وحدك المدعو إلى الحفل، ولكن كلنا مدعوون.

هل راودتك نفسك يومًا وأنت فى حضرة برامج الذكاء الاصطناعى «AI»، أن تقترح عليه معطيات «prompt» ليكتب قصيدة شعرية أو نوفيلا نثرية؟ لا تندهش.. فأنا فعلتها، واقتحمت ذلك العالم المادى الجامد، فقد أصبح الذكاء الاصطناعى أمراً واقعاً فرضته العولمة بشتى أنواعها، لا سيما الثقافية، فخُصصت له مؤتمرات تدرس إشكالياته مع اللغات، خاصة اللغة العربية.

الإبداع والذكاء الاصطناعى

دعوة لحفل توقيع.. والمؤلف «Chat GPT»!

شاهندة الباجورى

فخضت معه تجربة، وقمت بتحميل عدد من برامج الذكاء الاصطناعى، واخترت أكثرها شهرة وتحديثًا وهو «Chat GPT»، واقترحت عليه أن يكتب قصيدة عن الأم، كما طلبت منه أن يكتب لى رواية قصيرة «نوفيلا» عن سيدة هجرها زوجها، فتكفلت هى بمسئولية الأطفال، وكانت النتائج كالتالى كما أخرجها لى دون تدخل منى.

كتبت فى خانة (TAIK TO Gpt): اكتب لى قصيدة عن الأم، فكتب:

«أمى يا حباً أهواه
يا قلباً أعشق دنياه
يا شمساً تشرق فى أفقي
يا ورداً فى العمر شذاه
يا كل الدنيا يا أملى
أنت الإخلاص ومعناه
فلأنت عطاء من ربى
فبماذا أحيا لولاه

تلك كانت نتيجته التى اقترحها، مع العلم أنه لم ينتحل أو يقتبس نصوصًا بدون الإشارة إلى صاحبها، فنسب الأبيات للشاعر «حامد الصفدى».

وعندما طلبت منه مرة أخرى أن يكتب رواية تيمتها «سيدة تركها زوجها»، أخرج لى معطيات فصول رواية بعنوان «صوت القوة والأمل» وبطلتها سارة الشخصية النامية التى ارتكز عليها محور الحدث الروائى.

رواية: «صوت القوة والأمل»

الفصل الأول: الحياة الزوجية السعيدة

تعيش سارة، السيدة الجميلة والمحبوبة، حياة زوجية سعيدة مع زوجها عمر. يتشاركان الأفراح والأحزان، ويعملان معًا على بناء حياة مستقرة لهم ولأولادهم الثلاثة: يوسف ولينا وعلى.

الفصل الثانى: الانفصال المفاجئ

فى يوم من الأيام، يعلن عمر عن رغبته فى الانفصال عن سارة والزواج من امرأة أخرى. تصاب سارة بصدمة كبيرة وتشعر بالخيبة والألم. تبدأ رحلة صعبة للتأقلم مع الواقع الجديد وتحمل مسؤولية تربية الأولاد بمفردها.

الفصل الثالث: قوة الأم والتحديات

تواجه سارة العديد من التحديات فى تربية أولادها بمفردها. تعمل بجد لتوفير احتياجاتهم المادية والعاطفية، وتسعى لتعويض غياب الأب بالحب والاهتمام. تواجه صعوبات فى التوازن بين العمل والحياة العائلية، وتواجه تحديات فى تعامل الأولاد مع الانفصال والتغيرات فى حياتهم.

الفصل الرابع: النجاح والتفوق

بفضل صبرها وقوتها، تنجح سارة فى تربية أولادها بنجاح. يتفوق الأولاد فى دراستهم ويظهرون مواهب استثنائية فى مجالات مختلفة. يصبحون مصدر فخر لسارة ودافعًا لها لمواصلة القتال وتحقيق أحلامها.

الفصل الخامس: اللقاء المصيرى

فى أحد الأيام، يعود عمر إلى حياة سارة بعد سنوات من الانفصال. يدرك أنه أخطأ فى قراره وأن سارة هى الشخص الذى يحتاجه فى حياته. يعتذر عمر لسارة ويعبِّر عن ندمه العميق. تواجه سارة تحديًا كبيرًا فى قبول اعتذاره والتفكير فى إعادته إلى حياتها.

الفصل السادس: القوة النسائية والمغفرة

تتجاوز سارة الألم والغضب وتتمكن من مسامحة عمر. تدرك أنها لا تريد أن تعيش فى الماضى وتفقد فرصة لبناء مستقبل أفضل لنفسها ولأولادها. تقبل عمر بعد فترة من التفكير والنقاش، ويعملان معًا على إعادة الحياة.

إشكالية اللغة التأويلية

تنطلق النظرية التأويلية من وجود عدة احتمالات ومعان وتفسيرات باطنية للغة أو النص الأدبى، وتستند الهرمنيوطيقا التى تُعَدُّ أحد مفاهيم ودلالات نظرية الترجمة، على ثلاث خطوات؛ فهم النص، واستخلاص المعنى، ثم إعادة صياغة النص وإيصال مضمونه من تلك الترجمة.

وربما هذا ما يقوم به الـ«AI» فى الأدب، عندما تقوم بإعطائه عددًا من المعطيات التى يفسرها، ويقوم بتأويلها من خلال مراحلها الثلاث، وبناءً عليه يقوم بعدد من المخرجات التى يظهرها فى شكلها النهائى، بعد أن سبق وتمت تغذيته بها فى شكل بيانات عن طريق الأكواد.

«جهيمان الأعجمى».. حاسوب يكتب نصوصًا وقراءات نقدية فى مجلة لبنانية

وهذا ما فعله برنامج «Chat GPT»عندما أعطيته التيمة الرئيسية التى بنى عليها حبكته، وهى قصة الأم التى يتركها زوجها، وتصبح هى المسئولة عن الأطفال، فاقترح علىّ (حكاية) بعنوان: «صوت القوة والأمل»، واختار العنوان الرمزى ليفتح آفاقًا رحبة للتفسير والتأويل ويشير إلى الإشكالية، فمارس الذكاء الاصطناعى «النظرية التأويلية» حيث قام ببناء الحدث الروائى على عدة تفسيرات واحتمالات، نتجت عنها عدة مخرجات، و قام باقتراح عدد من التيمات، ليفتح أغوار القارئ على تأويلات أخرى، لكنها فى نهاية الأمر تظل محدودة ومقيَّدة. يُلاحظ من نتائج البحث أن لغة النصوص المقترحة تفتقر إلى الإبداع والأدبية، وتخلو من المعانى الدلالية، وتفتقد خصوصية النص وفلسفة كاتبه، فضلاً عن عدم خصوبة الخيال لديه.

تجربة سباقة

أثناء رحلة البحث فى عالم الذكاء الاصطناعى، وجدنا إحدى التجارب السباقة فى مجال AI، حيث قامت مجلة «رحلة» الأدبية اللبنانية بتصميم حاسوب مدعوم بالذكاء الاصطناعى، وأجروا معه أول حوار عام ٢٠٢٠، ثم قاموا بتطويره فى عملية معقدة منذ ذلك التاريخ حتى ٢٠٢٢ الذى قرروا فيه نشر نصوص من إنتاجه، وأطلقوا عليه اسم جهيمان الأعجمى.

وبالفعل أعلنت المجلة انضمامه بملء إرادته - على حد قولهم - إلى هيئة التحرير بعد تدريبه على قراءة كتب وروايات مرتبطة بموضوع العدد.

وهنا نتساءل: «هل من الممكن أن يدعونا الحاسوب «جهيمان الأعجمى» على حفل توقيع كتابه قريبا؟!».

العرب و التكويد

يرى أ. د محمود الضبع، أستاذ الأدب والنقد الحديث بجامعة قناة السويس، أن الذكاء الاصطناعى يمثل نقلة فى عالم الرقمية الذى وصلت إليه المدونة البشرية حتى الآن، فقد مررنا بثلاث مراحل عبر التاريخ؛ حالة الشفاهية، ثم الانتقال إلى الكتابية، وجاءت الثالثة لتمثل نقلة فى تاريخنا، وهى مرحلة الرقمية؛ أى الانتقال من الكلام المكتوب إلى الكلام المبرمج عبر صيغ التكويد.

والمفاجأة أن التكويد علم عربى الأصل كان يسمى قديمًا بـ«علم التعمية»؛ أى تحويل الرسالة الكلامية إلى رموز يتم إخفاء الرسالة بداخلها، مثل لغة «المورس» واللغات التى استُخدمت فى الحروب والتجسس.

وعملية التكويد هى تحويل اللغة من صيغتها المقروءة إلى رياضية لأن الآلة بشكل عام تُبنى على خوارزميات رياضية، وليست على حروف وأصوات، ولذا فإن الذكاء الاصطناعى يعد أحد أشكال التطور الحتمى، حيث كان لا بد للبشرية أن تصل إليه بعد دخولها فى عالم الرقمنة الذى بدأ منذ ثمانينيات القرن الماضى، وتطور فى الألفية الثالثة، وتحولت كل اللغات العالمية إلى أشكال البرمجة، فظهر الذكاء الاصطناعى، وهو فى أبسط تعريف له» محاولة جعل الآلة تحاكى العقل البشرى» فإذا كان العقل البشرى يكوِّن موضوعات ويطرح أفكاراً، فإن AI»» يحاول أن يحاكى الأفكار الإنسانية، ويستولد أفكاراً جديدة.

وقد مر AI»» بعدة مراحل؛ المرحلة الأولى كانت شكلاً من أشكال برمجة اللغة، أو ما يُسمَّى «اللغويات الحاسوبية»، ثم تطور الأمر باختراع تطبيقات مثل «أليكسا» الذى يرد على الناس عندما تسأله أسئلة، وكان الأمر فى البداية دعابة، ثم بدأ الناس يستخدمونها فى صيغ علمية.

سألت د. محمود الضبع: «كيف ننتج ذكاءً اصطناعيًا؟»، فأجاب: علينا برمجة مفردات وتراكيب لغوية بصيغ احتمالية أو متعددة؛ أى نبرمج لغتنا على التطبيقات الإلكترونية بصيغة المعاجم السياقية، وليست بصيغة المعاجم الإفرادية، فبدلاً من برمجة الجذر اللغوى «كتب» ووضع احتمالاته (كتب، كتابًا، مكتوب، مكتب، كاتب، كاتبة)، نقوم بتحويل الجذر «كتب» إلى صيغ سياقية متعددة مثل: (كتب رسائل حب، رواية كتبت بطريقة مميزة، الكتابة هى سر الروح، المكتوب دائما يصل إلى القلب....) وآلاف الاحتمالات الأخرى.



محمود الضبع: فكرة التكويد علم عربى الأصل سُمى بـ«التعمية»

الباحث يستطيع أن يميز بسهولة بين الإبداع الحقيقى وإبداع الآلة

وتلك هى الخطوة الأولى الأساسية التى لم نفعلها ذلك، عكس الذكاء الاصطناعى فى اللغة الإنجليزية، فإن نتائجه تكون مقبولة، لأنه مرَّ فيها بإصدارين حتى الآن؛ الأول كان مبرمجاً بـ٢ ونصف مليون كلمة للصيغ الاحتمالية، وفى الثانى تم برمجة ٤ مليون كلمة.

مقبولة لدى غير المتخصص

يشرح د. الضبع تجربته مع الذكاء الاصطناعى قائلاً: لقد جربت أن أطلب منه كتابة قصيدة ورواية من قبل، لكن النتيجة كانت غير مرضية بالنسبة لى، لكنها قد تكون مقبولة لدى غير المتخصص، لكن المتخصص سيلحظ سطحية الفكرة، وعدم وجود ثراء لغوى أو ذائقة أدبية تتسم بها الأعمال الأدبية، وقد لعبت معه لعبة أخرى، وسألته: من محمود الضبع؟ فكانت الإجابة خاطئة، ثم سألته: ما هى العلاقة بين محمود الضبع والسوربون؟ فأجابنى: تخرج محمود الضبع من جامعة السوربون عام ١٩٦٠ على الرغم من أنى لم أكن ولدت فى هذا العام ولم أتخرج منها أبدًا، لكنه ربط بين شِقى السؤال، لذا يحذر د. محمود الضبع من استخدامه فى البيانات، لأنه ليس لديه مدخلات، وبناء عليه؛ ليس لديه مخرجات.

وهنا يأتى سؤال مهم: «هل من الممكن أن يعتمد الباحثون على الذكاء الاصطناعى فى المستقبل؟» فأجابنى: نعم، سيعتمد عليه الباحثون خصوصاً وأنهم تربوا مع بداياته، وبالفعل كان لدىّ بعض أبحاث الدراسات العليا والترقى، ووجدت بعض الفقرات من إنتاج الذكاء الاصطناعى.

سألته: كيف يمكن اكتشاف الإبداع البشرى من الزائف؟ فأكد لى أن المتخصص الذى درس تحليل الخطاب يستطيع أن يميز بسهولة بين كلام الباحث وكلام الآلة، فالخطأ البشرى وارد ويتم الوقوف عليه، لكن خطأ الآلة متكرر وملحوظ، ومن السهل اكتشافه.

وأشار د. الضبع إلى أن المترجم عند الترجمة، يبدأ بقراءة العمل كله حتى يحدد نهج كاتبه، ويميز «هل يستخدم الألوان البيانية، أم يميل إلى اللغة العلمية البحتة»؟ وبناء على ذلك يقوم بترجمة النص.

بعكس الذكاء الاصطناعى، فالآلة ليست ذكية لتتبع أسلوب الكاتب، لكنها تقوم بالمخرجات بشكل آلى، فيتضح الفرق بينها وبين أسلوب الكاتب الحقيقى.

وعلى الرغم من اعتبار المصدر الأولى لإنتاج البيانات هو الآلة، إلا أن الإنسان سيظل هو المنتج الرئيسى، لا سيما التى تنتج عن نشاطه الإبداعى ومشاعره الإنسانية التى لا تستطيع الآلة أن تقوم بمحاكاتها، فلا يستطيع الذكاء الاصطناعى ابتكار فلسفة جديدة، أو رؤية إبداعية بمفرده.

ويؤكد د. الضبع أننا فى حاجة مُلِحة إلى برمجة لغتنا وإتقان التعامل مع التحول الرقمى والذكاء الاصطناعى، الذى أصبح أمراً واقعيًا لا نستطيع أن نقف أمامه، ولا أن نبتعد عنه، لكن علينا أن نواكبه ونستفيد منه، فالمبدع يستطيع أن يأخذ الجانب الإيجابى منه، لا سيما كُتاب السيناريو الذين من الممكن أن يستخدموه فى إيجاد نتائج ونهايات درامية مختلفة، وغير تقليدية، ومتخصصو الفضاء، ومسئولو أحوال الطقس.

سألته عن «السبيل الأمثل للتعامل مع الذكاء الاصطناعى، ومواكبة العصر التكنولوجى»، فقال: لابد أن نحيى ثقافتنا ونحافظ عليها، وندرس الذكاء الاصطناعى بشكل منهجى فى المراحل التعليمية، فضلاً عن الاستفادة من كليات الحاسبات والتكنولوجية التطبيقية فى برمجة لغتنا وثقافتنا بشكل سليم، والأهم هو تربية النشء على الاستعانة به بشكل إيجابى، وليس الاتكال عليه، وفهم مخاطره وأوجهه السيئة كاستخدام البعض له فى السرقات العلمية وحوادث السطو وغيرها من جوانبه السلبية.

كتابة

محمود الوردانى
Mah_elwardany@yahoo.com



8 سنوات فى المنفى (6) فى النادى العربى

كان العرابى يواصل بحثه الذى لم يتوقف على مدى صفحات مذكراته عن عمل، أى عمل، قبل أن يفقده ليواصل البحث عن عمل آخر، فهو أصلا بلا جنسية وبلا حقوق من أى نوع. فى تلك الفترة كان قد ارتبط بعلاقة حب معقدة مع إيرينا. التقى بها فى الأصل واتفقا على أن يعلِّمها العربية فهى كاتبة فى مقتبل حياتها الأدبية، وتطورت العلاقة ليكتبا معاً روايته عن عائلة مصرية خلال الخمسين سنة الأخيرة. وتتكفل هى بالترجمة والصياغة بالألمانية، واللافت للنظر أن الرواية صدرت بالفعل بعد ذلك بالألمانية عن دار فى برلين بعنوان «عائلة أبى الفضل»، كما أكد العرابى، وللأسف لا أثر لها مطلقاً الآن سواء النسخة الألمانية أو العربية، كما أن علاقته بأيرينا التى استغرقت صفحات تلو صفحات من الحب والغرام المشبوب انتهت بالفشل، وفى رسالتها الأخيرة له كتبتْ صاحبته:

«.. الطبيعة التى أسبغت عليك نعمة الصحة والجمال، أبت إلا أن تحفر بيننا هوة لا يمكن عبورها، فكونتنى تكويناً لا أصلح معه للزواج. هذا هو سرى، وقد احتفظت به لنفسى، وكنت أحسب أنى سأظل أمينة عليه طوال حياتى، ولكن الأمور وقد بلغت بيننا حداً لم يبق معه إلا خيانة هذا السر، فاعذرنى وسامحنى».

اتفق مع إحدى العصابات على تهريبه إلى فرنسا، لكن الاتفاق فشل فى اللحظة الأخيرة عندما علم أن عليه حمل محفظة بها بعض الأوراق وتوصيلها، لقد رفض التورط وفشلت المحاولة.

وفى عام ١٩٣٦ انعقد الأولمبياد فى برلين، وكان هو يعيش أياماً كئيبة بعد قصته مع إيرينا، وبالمصادفة كان يجلس على أحد المقاهى، وسمع مجموعة تتكلم العربية ويتناقشون فى السياسة. كانوا مجموعة من المصريين ممن حلّوا على برلين فى تلك المناسبة، ووجد نفسه يشتبك فى الحديث معهم، وتعرف عليه أحدهم، فقد كانت بعض الصحف المصرية قد نشرت أخبار الأمر الملكى بتجريده من الجنسية، ورحبوا به وانتقل للجلوس معهم، واستمع إلى أحدهم وكان يغنى لأم كلثوم وعبد الوهاب أغانى جديدة فاته سماعها بعد نفيه.

تضاعف ألمه واشتد عليه الحنين إلى الوطن، مما دفعه لطرق باب آخر للهروب والعودة، وهو الاتصال بالجمعيات السرية المشتغلة بالتهريب. وبالفعل اتفق مع إحدى العصابات على تهريبه إلى فرنسا، لكن الاتفاق فشل فى اللحظة الأخيرة عندما علم أن عليه حمل محفظة بها بعض الأوراق وتوصيلها، لقد رفض التورط وفشلت المحاولة.

نصل إلى أواخر عام ١٩٣٧ عندما افتتح المعهد الألمانى الملحق بجامعة برلين فصلاً لأساتذة اللغة الألمانية من العاملين بالخارج لتنويرهم وصقل لغتهم، وهو فصل يفتتح كل عام فى مثل ذلك الوقت من كل سنة، حيث يفد عدد كبير منهم لشحذ معارفهم والاطلاع على أحدث أساليب التدريس، ونجح هو فى اختبارات القبول بتفوق والتحق بالعمل بالمعهد أستاذاً. وفى عام ١٩٣٨ عندما كان يتردد على النادى العربى فى برلين، حلّ موعد انتخاب رئيس جديد للنادى. والمفاجأة أن زملاءه قرروا اختياره رئيساً فى اجتماع لم يكن حاضراً فيه. أثّرت فيه بشدة تلك الثقة التى منحوها له، وبدأت مرحلة جديدة فى حياته وفى حياة النادى والنوادى الأخرى فى أوروبا، حيث بدأ العمل من أجل نُصرة فلسطين المحتلة والمحكومة من سلطة الانتداب البريطانية، وقتها. وكان العمل يجرى على قدم وساق لتنفيذ وعد بلفور المشئوم على حساب الفلسطينيين، وتمكين آلاف اليهود الأوربيين من الهجرة إلى فلسطين.

فى العدد القادم- إذا امتد الأجل - أختتم قراءة مذكرات العرابى الذى قاد النوادى العربية الأوروبية فى أقوى تحرك لنصرة أهلنا فى فلسطين..

تاريخ من الصراع بينهما:

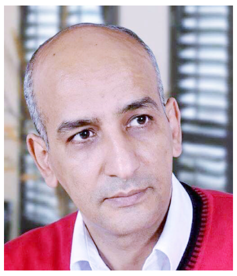
تجليات الهامش والمتن

لا يخلو أى نقاش أو جدال أدبى من الحديث عن الهامش، بدءًا من المصطلح، وليس انتهاءً بالصور المتعددة والتجليات المختلفة الدالة على هذا الهامش، التجليات التى تتسم بالنسبية، فما كان هامشًا فى زمن ما، صار اليوم متنًا، والعكس بالعكس، الأمر الذى يستدعى على الدوام قلق المبدع، خاصة الذى يحدد موقعه على الخريطة الأدبية، وموقفه من الواقع والعالم والذات داخله، على أساس انحيازه للهامش، سواء بالكتابة عنه، أو العيش فيه، أو بالاثنين معًا، وذلك دون النظر لقدرات المبدع الإبداعية والمعرفية، التى تمكّنه من الإبداع فى ظل الانتماء إلى الهامش، حتى صار معيار الحكم على جودة عمل ما مشروطًا لدى كثيرين بمدى بُعده عن المركز، وعن الأدب الرسمى أو المألوف أو المعترف به، وكذلك بمدى بُعد صاحبه عن الأضواء أو الشهرة أو التجمعات الأدبية.

إسراء النمر

وليد الخشاب:
الهامش هو الكتابة عكس تيار سائد فى لحظة تاريخية محددة، سواء من حيث الجماليات والأسلوب والمعجم، أو من حيث الموضوع أو زاوية تناولها





محمد عبد الباسط عيد:
إذا كان المركز اقتراحًا معرفيًّا وجماليًّا تقف خلفه سلطة ما تدعمه وتروج له، فالهامش أيضًا اقتراح معرفى وجمالى ولكنه غير مدعوم من أى سلطة

ولأن من الصعوبة تحديد مفهوم جامع للهامش، لتعدد جوانبه: الهامش الاجتماعى والهامش السياسى والهامش الثقافى والهامش الدينى والهامش الإيديولوجيى.. إلخ، فلقد استعنا بثلاثة من النقاد، وهم الدكتور خيرى دومة أستاذ النقد الأدبى بجامعة القاهرة، والدكتور وليد الخشاب أستاذ الدراسات العربية بجامعة يورك/ كندا، والدكتور محمد عبد الباسط عيد المتخصص فى تحليل الخطاب، لنطرح عليهم مجموعة من الأسئلة المتعلقة بالهامش، وقضاياه.

إشكالية المفهوم

وكان السؤال الأول يتمحور حول المفهوم أو المصطلح، والثلاثة أجمعوا على أن «الهامش» يستدعى على الفور «المركز» أو «المتن»، «إذ لا يوجد هامش دون مركز، وإذا كنا بصدد الحديث عن أدب الهامش فإن هذا يعنى أننا بالضرورة بصدد الحديث عن أدب المركز الذى يشكل الهامش نقيضه أو معارضه»، كما يقول محمد عبد الباسط عيد، الذى يرى أننا إزاء مفهوم إشكالى، يمتاز بالنسبية التاريخية والجمالية، فما يعدّ هامشًا فى حقبة قد لا يعد كذلك فى حقبة أخرى، «وإذا كان المركز اقتراحًا معرفيًّا وجماليًّا تقف خلفه سلطة ما تدعمه وتروج له، فإن فالهامش أيضًا اقتراح معرفى وجمالى ولكنه غير مدعوم من أى سلطة، ولذلك يأخذ الهامش غالبًا طابعًا نضاليًا مقاومًا».

الشىء نفسه يراه وليد الخشاب؛ أن مفهوم الهامش متحرك ومتغير عبر العصور، وتتغير حدود الهامش تبعًا للمساحة التى يقتنصها من المتن أو التى يسمح المتن ومؤسساته بها.

ولكى نبسط الأمر أكثر، فالمتن كما يخبرنا خيرى دومة هو «الأصل الذى يقع فى قلب الصفحة مكتوبًا بالخط الأصلى الواضح، والهوامش تنشأ حوله مخطوطة فى الغالب وقابلة أكثر للمحو. باختصار: المتن يبدو أقوى والهوامش تبدو أضعف. المتن محافظ فى الغالب بينما يتسم الهامش بميله إلى الخروج على المواضعات».

يواصل دومة فى تبسيطه للمفهوم قائلًا: «كانت القبيلة وقيمها قديمًا هى المتن، فجاء الصعاليك والشواذ ليمثلوا الهامش. المدينة متن والقرية والبادية هامشها. الاستبداد متن والتحرر هامشه، مع حركة الاستعمار صارت أوروبا متنًا والعالم كله هوامش. كل شىء فى الماضى وفى الحاضر، كل الظواهر فى حياتنا (الاجتماعية والسياسية والثقافية والأدبية) يمكن النظر إليها من هذه الزاوية: متن وهامش، وصراع بينهما يفضى إلى تطور مستمر يتحول فيه المتن مع الزمن إلى هامش، والهامش إلى متن».

ويتعجب دومة من أن كل إبداع كبير فى التاريخ إلى اليوم كان ينشأ عن هذا الهامش الذى بدا فى أوله ضعيفًا وهشًّا ومستبعدًا. فمعظم حركات التمرد والثورات الكبيرة بدأت فى هذه الهوامش الصغيرة التى تظل تكبر وتكبر إلى أن تطغى على المتن وتبتلعه، وربما تتحول هى نفسها إلى متون تستدعى هوامش جديدة.

تبادل الأدوار بين «الهامش» و«المتن»

الحقيقة أن العلاقة بين الهامش والمتن تستحق التأمل من زوايا متعددة؛ فإذا كانا يُعرفان بما بينهما من تفاوت واختلاف، فقد يحدث أن يتبادلا الأدوار، فيصير الهامش متنا ويغدو المتن هامشًا، وقد رصد محمد عبد الباسط عيد ذلك فى أزمنة التحولات المفصلية التى يعرفها تاريخ الأدب، «فالغزل العذرى الذى اشتهر به شعراء من أمثال قيس بن الملوح وكثير عزة وجميل بثينة وغيرهم، كان أدبًا مُهمشًا فى زمنه، بمعنى أنه كان أدبًا مرفوضًا من قبل منظومة القيم الاجتماعية التى يغضبها التغزل بنسائها، كما كان هامشًا بالنسبة لبنية القصيدة العربية الكلاسكية الموروثة التى عمادها المديح وتمتاز بتنوع الأغراض أو الموضوعات، ولكننا اليوم لم نعد نتذكر الموقع المهمش لذلك الشعر، بل بات أحد روافد الشعرية العربية، ومع الوقت تغلغل فى نسيج النص الصوفى الذى منح رموز الغزل أبعادًا ميتافيزيقية متعالية».

يضيف عيد: «أما فى العصر الحديث، وفى القرن الماضى تحديدًا عرف أدبنا تحولات متعددة، ففى بدايته كانت دعوة تيار مدرسة الديوان هامشًا بالنسبة للقصيدة الكلاسيكية الراسخة التى يكتبها أحمد شوقى وحافظ والبارودى قبلهما، ولكن الأمر لم يستمر، فسريعًا ما أخذت الرومانسية موقعها، وتأكد حضورها مع تيار كامل رفعت رايته مدرسة أبوللو فيما بعد، وفى هذه الفترة باتت القصيدة الإحيائية هامشًا بالنسبة لها، ثم كنا قرب منتصف القرن إزاء جدل جديد بين المركز الرومانسى وشعراء قصيدة التفعيلة الذين يشكلون هامشه.. وهكذا».

هذا الرصد يجعلنا ننتبه إلى أن الأشكال الأدبية الجديدة لا تأخذ شرعيتها، ولا تفرض وجودها، إلا مع الوقت، وهو ما يستلزم نضالها وتماسكها أمام الأشكال الأخرى الراسخة، فإذا كانت قصيدة التفعيلة على سبيل المثال هامشًا فى وقت ما، فقد توغلت وفرضت وجودها على المشهد الشعرى وصارت متنًا، وحين ظهرت قصيدة النثر فى التسعينيات عانت من الأمر نفسه، ولا تزال تعانى من التهميش وعدم الاعتراف بها فى المؤسسات الثقافية الرسمية كشكل شعرى.

وفى هذا الصدد يتذكر وليد الخشاب أنه فى مطلع التسعينيات ألقى محاضرة فى معرض القاهرة للكتاب عن أدب الهامش، وكانت فرضيته آنذاك أن هناك نوعين من الهامش: الأول هو الأدب على هامش الأدب الجاد، وذلك الهامش تشغله الكتابات التجارية السهلة، مثل أدب إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى؛ والثانى هو الأدب على هامش الأدب الواقعى الملتزم بقضايا اجتماعية وسياسية، مثل أدب معظم أبناء جيل التسعينيات فى السرد، ومثل شعر قصيدة التفاصيل اليومية، أو ما يصطلح على تسميته بقصيدة النثر. «أى أن الهامش أدب يتمرد على متن سائد ما، ويجرى عكس تياره، لكن الهامش نفسه ليس واحدًا، بل متعددًا، وتتغير المساحة التى يشغلها والموقع الذى يتوطن فيه حسبما يزداد المتن أو المركز قوة أو اتساعًا».

نقطة ضعف الهامش

وارتباطاً بما سبق هناك سؤال محورى: هل علاقة الإبداع بالهامش تتحقق بمدى بُعده عن المركز؟

يرى وليد الخشاب أن نقطة ضعف الهامش هى أنه يستمد تعريفه من المركز أو المتن السائد، لأن الهامش بجمالياته وزوايا تناوله للحكايات والموضوعات ينقد المتن وينقضه. ثم إن الهامش قد يصير متنًا مع الوقت ويتأسس (أو يتمأسس كما ينحت البعض كلمة تعبر عن المفهوم الغربى للتكريس المؤسسى)، ويفرز هامشًا آخر على يساره. الهامش هو أيضاً اللا مؤسسى، الأدب الذى يفرد لنفسه مساحة خارج المؤسسات، سواء مؤسسة الدولة أو مؤسسة الجماهيرية أو مؤسسة الإعجاب النقدى.

يواصل: «كلما ابتعد الهامش عن المتن وبالذات عن مركز المتن كلما أمعن فى الهامشية، لكن يظل تعريفه كهامش رهن تعريف المتن، والهامش لا يعود هامشًا عندما يكتسب اعترافًا مؤسسيًا، سواء من خلال مؤسسات الدولة أو مؤسسات السوق. على سبيل المثال، إحسان عبد القدوس بلغته السلسة السهلة وحكاياته الرومانسية كان على هامش الأدب الذى يمثله نجيب محفوظ ويوسف إدريس، ذلك الأدب الواقعى الذى يتمتع بالاحترام النقدى وبالاعتبار الرمزى لاشتباكه مع هموم مجتمعية بدت مُلحة فى مرحلة التحرر الوطنى. لكن أدب إحسان تم تكريسه مؤسسيًا من خلال نشره فى الصحافة ودعم الصحافة والإعلام لإحسان الصحفى والقريب من دوائر الحكم فى الستينيات، ومن خلال مؤسسة السوق: فإحسان عبد القدوس كان واحدًا من رواد الأدب ذائع الانتشار، أو البست سيلر».

أما بالنسبة لليوم، فيرى الخشاب أن أدب أحمد مراد امتداد لما يمثله إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى. «أحمد مراد على هامش الأدب الواقعى المعتبر والأدب الجاد (الصعب)، أدبه مسلٍ لكن ليس مبتذلًا، وبه صنعة محترمة، مثل أدب إحسان والسباعى . لكنه لا يعتبره أدبًا هامشيًا لأن أحمد مراد يتمتع بتكريس كبير من مؤسسة السوق بفضل المبيعات الهائلة التى يحققها والشعبية المتضاعفة بسبب تحويل رواياته



فوتوغرافيا: رالف جيبسون

إلى أفلام سينمائية تحضرها قاعدة عريضة من الجماهير.

أدب الهامش

تُدخلنا مصطلحات مثل «الأدب الجاد» و«الأدب الرصين» و«الأدب الحقيقى» فى دائرة أخرى من الجدل، والتى لا تنفصل فى الغالب عن أدب الهامش، فالانحياز للهامش يوازى لدى كثيرين الانحياز إلى الجدية والقضايا الإنسانية الشائكة ولكل ما هو حقيقى ورصين فى الوقت نفسه، فيغدو كل من يقترب من المركز وقضاياه، خاصة تلك التى تتبناها المؤسسات بمختلف أشكالها، كما لو أنه يحتمى بالمناطق الآمنة، أو كما لو أنه يستسهل العملية الإبداعية، ولأن الهامش كما ذكر النقاد الثلاثة سابقًا متعدد سواء فى مضمونه أو شكله، كان علينا أن نتوجه لهم بسؤال حول القضايا التى يجب أن يتناولها أدب الهامش، هل بالضرورة أن تتمحور جميعها حول قضايا المهمشين والضعفاء والمظلومين والذين سُلبت منهم أراضيهم أو حرياتهم، أم أن هناك منظورًا آخر لقضايا الهامش؟

يقول خيرى دومة إن «المتن ارتبط اجتماعيًا وسياسيًا -غالبًا- بالأغنياء المستقرين وبالطبقات الحاكمة فى المدن ذات الأسوار والحدائق، بينما ارتبط الهامش بالفقراء الضائعين وبالقرى والأحياء القذرة التى لا تخضع لنظام المدينة ولا تقاليدها. أما إبداعيًا، فالأمر بالعكس تمامًا؛ متن الإبـداع موجود فى الهوامش الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، وقد حاول المتن الاجتماعى والسياسى والثقافى كثيرًا أن يكون له إبداعه، لكنه ظل فى الغالب إبداعًا من الدرجة الثانية أو الثالثة (لا أعرف إن كان يصح أن أضرب مثلًا بقصص محمود كامل وإحسان عبد القدوس من ناحية، والمسلسلات التركية والعربية التى انتشرت فى السنوات الأخيرة والتى تدور فى فضاء الكومباوند المغلق على سياراته وأزيائه وحفلاته... إلخ)».

بينما يرى محمد عبد الباسط عيد أنه لا يمكن قصر أدب الهامش على الأدب الذى يتناول قضايا المعاناة الإنسانية وحدها، فلا يمكننا وصف كُتّاب مثل يوسف إدريس فى «الحرام»، ونجيب محفوظ فى «زقاق المدق»، وإبراهيم أصلان فى «مالك الحزين».. بأنهم من كُتّاب الهامش، ففى تصوره أن مفهوم أدب الهامش أوسع من ذلك كثيرًا، «أدب الهامش هو كتابة جمالية تقع على النقيض مما يمثله المركز من قيم وتقاليد جمالية راسخة أو معترف بها من قبل السلطة التى يمثلها هذا الأدب ويعكس رؤيتها ونظرتها للحياة وللعالم، وذلك فى مقابل أدب آخر، يدعو لقيم أخرى، ويعبر عن طبقات أخرى أو بتعبير أبسط يقدم رؤية نقيضة لما يقدمه أدب المركز».

يضيف: «وإذا كنا نتحدث عن قدر من الصراع فى أزمنة التحولات المعرفية والجمالية، فإن بمقدورنا الحديث مساحات أقل حدة، خاصة فى أزمنة مثل أيامنا، انفتح فيها العالم، وتمكنت منصات التواصل الاجتماعى والنشر الإلكترونى والنشر الخاص من فك الحصار حول كل ما كان مُستبعدًا أو مُهمشًا من قبل.. وهذا التحول الأخير، عمل على تفكيك ثنائية المركز والهامش، فلم يعد الهامش مستبعدًا أو منفيًا محاصرًا، ولكنه بات المختلف والمغاير والمسكوت عنه معرفيًا وجماليًا، وهذا مفهوم عام، ينسحب على الأدب عمومًا: مركزه وهامشه».

أما أدب الهامش عند وليد الخشاب فهو الكتابة عكس تيار سائد فى لحظة تاريخية محددة، سواء من حيث الجماليات والأسلوب والمعجم، أو من حيث الموضوع أو زاوية تناولها. فمثلًا، منتصر القفاش على هامش الأدب الواقعى الاشتراكى لأنه لا يكتب عن قضايا كبرى، بل عن تفاصيل يومية؛ وشعر إيمان مرسال على هامش القصيدة العمودية لأنها تكتب قصيدة تفاصيل ولا تلتزم بتفعيلة ولا بعروض؛ وشعر فؤاد حداد وصلاح جاهين فى نهاية الخمسينيات كان على هامش أى شعر بالفصحى، لأنهما كانا يكتبان بالعامية. لكن بحلول نهاية السبعينيات، وبعد دعم المؤسسات الثقافية -من صحافة وسينما وإذاعة وتلفزيون- لإنتاج جاهين وحداد لم يعد مناسبًا أن يقتصر وصف شعرهما البديع بالهامشى!

المبدع فى الهامش

تبقى هناك قضية شائكة، وهى ضرورة أن يكون المبدع ابن بيئته، أو بمعنى آخر: هل يجب على المبدع الذى يتناول قضايا الهامش فى أعماله أن يكون ابنًا لهذا الهامش، حتى يصدقه الناس؟ فالمشهد الأدبى على مر التاريخ مملوء بالنماذج التى اختارت بمحض إراداتها أن تكون من طبقة الكادحين والمتشردين والمتشبثين بتفاهة الحانات، وغيرها من أشكال العيش المتدنية، لكى يتذوقوا مرارة هذا الهامش، ومن ثم يستطيعون الكتابة عنه، أم أن الكتابة عن الهامش تستلزم فقط موهبة إبداعية وحس إنسانى عظيمين؟

يفسر خيرى دومة ميل المبدعين فى الغالب إلى موقف الهامش، لأنهم لا يرضون عن المتن السائد المتكلس، ولأنهم كما قيل محملون بشهوة لإصلاح العالم، ويتعاطفون فى الغالب بقلوبهم وبعقولهم وإبداعهم مع ضعفاء الهامش وينتصرون لهم. صحيح أنهم أحيانًا يحبون أن يتنعموا بما فى المتن من استقرار وسعة، لكنهم يدركون فى العمق وبشكل غير واع أن هذا الاستقرار وتلك السعة مصيدة لقتل الإبداع، فالانتقال إلى المتن والحديث باسمه ربما ينزع ما فى إبداعهم من حرارة.



خيرى دومة: يميل المبدعون إلى موقف الهامش، لأنهم لا يرضون عن المتن السائد المتكلس، ولأنهم محملون بشهوة لإصلاح العالم

لهذا كثيرًا ما يسأله الطلاب: لماذا يكون كل أدب جيد مؤلمًا ومغتربًا بالضرورة؟ أما من سبيل إلى أدب يحمل الفرحة ويتحدث عن ناس مرفهين (يعيشون فى المتن)؟ لماذا يبدو أن الأدب والفن عمومًا من مواليد المعاناة الموجودة غالبًا فى الهامش؟

وينبهنا دومة إلى شىء مهم فى سيكولوجية المبدعين، وهو ارتباطهم بالمقاهى، وليس بالكافتريات الفخمة، وذلك لأنها تمثل فى جوهرها لونًا من اقتران الإبداع بالهامش، والمقاهى فى الحقيقة أقرب ما تكون إلى بؤر المهمشين -حتى لو ارتادها أبناء المتن- وعلى موائدها وفى قلب عالمها الخاص تتشكل الجماعات السياسية والإبداعية الطليعية، ومنها تظهر المجلات والبيانات التأسيسية لحركات الفن.

يتابع دومة تحليله قائلًا: «يخشى المبدعون المتن ومصيدته حتى لو عاشوا فى أحياء المتن وتنعموا برفاهيته، يظل إبداعهم مرهونًا باقتراب قلوبهم وتجاربهم العميقة من الهامش (يمكن أن نتذكر هنا شاعرًا كبيرًا مثل الأبنودي)، وكثيرًا ما يفضل المبدعون أن يظلوا حتى بأجسادهم فى الهامش (ربما نتذكر هنا تجربة خيرى شلبى وسكنى المقابر، وتجربة غيره من تلاميذه على الطريق نفسه، وتجربة بعض المبدعين ممن آثروا أن يظلوا فى الأقاليم وألا ينتقلوا إلى القاهرة). أما أبناء المتن فيبدو أنهم لا يتحولون إلى مبدعين حقيقيين إلا إذا اختاروا الانتقال إلى الهامش الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، سواء بشكل فعلى أو بشكل خيالى (وأضرب مثالًا للانتقال الفعلى بأمينة رشيد، ومثالًا للانتقال الخيالى بسيزا قاسم، لمن عرف هاتين المبدعتين العظيمتين عن قرب)».

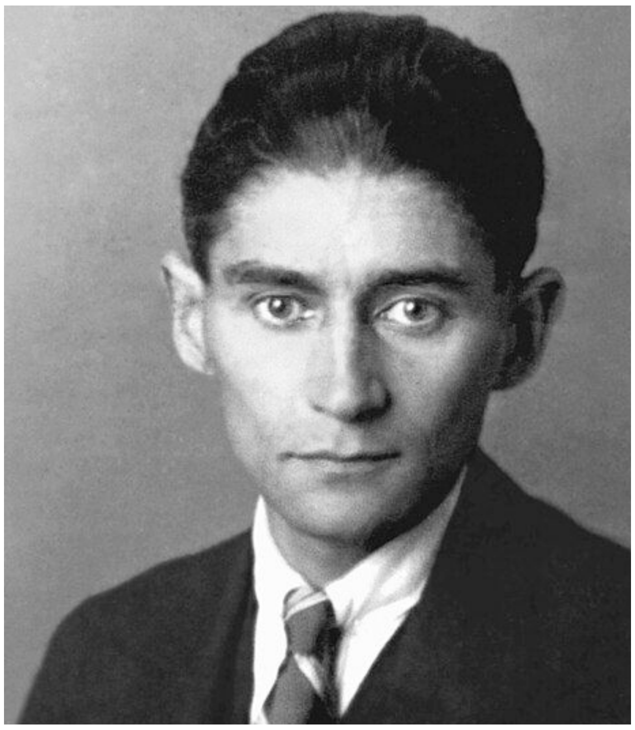
فيما يضع وليد الخشاب أيادينا على زاوية تغيب عنا دومًا، وهى أن أديب الهامش الحقيقى ينطلق من مساحة الهامش، لكنه لا يظل بالضرورة حبيس الهامش، وقد يتحول الهامش الذى يمثله إلى «مؤسسة هامشية» تمتلك سلطة رمزية، حتى لو لم تكن سلطة تمنح وتمنع المزايا المادية. إدوار الخراط على سبيل المثال كان دائمًا على هامش الكتابة الواقعية، فدور التجريب والخيال والماضى المتقاطع مع السوريالية جعل من الخراط قطبًا نقيضًا لنجيب محفوظ عراب الواقعية، فبمعنى ما كان الخراط من كُتّاب الهامش، لكن يصعب أن نعتبره مجرد ابن للهامش بسبب السلطة الرمزية الكبيرة التى كان يتمتع بها، فالكاتب الذى كان يحصل على اعتراف من إدوار الخراط كان يكتسب مكانه فى طائفة الكُتّاب مباشرة، وكان العديد من شعراء السبعينيات وروائيى التسعينيات يتمنون مقالاً من الخراط عن أعمالهم أو دعوة على الشاى فى منزله.

إذاً سلطة الخراط المعنوية وبريق الاعتبار الرمزى الذى يمنحه، كانت تجعل منه مؤسسة بمعنى ما، مؤسسة الأدب المغاير، مؤسسة الهامش إن جاز التعبير!



د. طه حسين

يأتى هذا المقال، على هامش دراسة قدمتها فى «منتدى تكوين الأول» الذى انعقد بالمتحف المصرى الكبير، بين يومى ٤-٥ مايو الجارى، بمناسبة مرور نصف القرن على رحيل عميد الأدب العربى، وبعيداً عن الجدل الذى صاحب الفعالية الثقافية، يشتبك المقال مع عوالم طه حسين المتشابكة، والرحلة الفريدة التى قطعها صاحب الأيام من الظلمة إلى النور.



كافكا

بين طه حسين وكافكا..

تجليات النور وإكراهات الذات

د. سامح إسماعيل

وربما تبدو المقاربة ما بين عوالم طه حسين وكافكا شديدة الغرابة، فكلاهما عايش تجربة تبدو مغايرة، لكن القواسم المشتركة، رغم اختلاف المكان والظروف الاجتماعية، تدفع تجاه تتبع مآلات الرحلة، وكيف تحرك كلاهما عبر فراغ الظلمة؛ قبل أن يفترق بهما الطريق، فمضى الكفيف تجاه النور، ولاذ المبصر بظلمات اليأس.

منذ نعومة أظافره، تقلب طه حسين بين ظلمة العمى، والارتباك الناتج عن القلق الوجودى الذى عايشه، فمضى يتخبط بين الدروب؛ يدفعه حب الحياة إلى بناء ما يشبه الخطوط الدفاعية، فى كل محطة من محطات الرحلة، منتزعاً ذاته من أعماق اليأس؛ لتغدو موضوعاً فى مواجهة الظلام.

فى سيرته الذاتية «الأيام»؛ يشتبك طه حسين مع الظلام، والذى لا يقتصر عنده على كف البصر، حيث أحلطت به منذ صباه؛ ظلمة الفقر، وظلمة الجهل. يقول جاك بيرك: «أدرك طه حسين منذ سن مبكرة، أنّه محاط بالظلمة، ظلمة باتت تشكل حقيقة وجودية تنطوى على محاربة النهار لليل، والنور للظلام، فمضى يكافح الظلمة أينما وُجدت؛ لا ظلمة العمى فحسب، وإنمّا ذهب يحارب ظلمة الفقر والقهر والجهل».

ولعل ظلمة الاغتراب عن العالم، هى الأكثر صعوبة فى مغامرة طه حسين، وهو اغتراب يمنعه عن الشعور بالطمأنينة؛ بداعى الفقر الذى يصف حياته تحت وطأته فيقول: «حياة مادية ضيقة عسيرة، كأقصى ما يكون الإجداب والفقر». واغتراب العقل الذى عنه يقول: «حياة عقلية مجدبة فقيرة، كأشدّ ما يكون الإجداب والفقر». وتجلى كل ذلك بوضوح فى سنوات دراسته بالأزهر، التى يصفها بـ «الليل المظلم،الذى تراكمت فيه السحب القاتمة الثقال، فلم تدع للنور إليه منفذاً».

وعلى الجانب الآخر، عاش كافكا حياة قلقة، تعصف بها أنواء الغربة والعزلة، بداية من سلوك والده هيرمان، والذى كان نموذجاً للأب القاسى الذى يمتص الحياة ممّن حوله، ويصف كافكا فى رسالة بعنوان: «رسالة لأب»، معاناته منذ طفولته، والتى أحدثت شرخاً عميقاً فى نفسه، حتى بات فى أعماقه يستهين بذاته ويستسلم لمشاعر الإذلال والاستصغار؛ فكره الدراسة ولازمه الخوف أينمّا حلّ.

وضع الأب بذرة القلق الأولى فى نفس كافكا، مما دفعه إلى اغتراب من نوع آخر، وإن دفعه ذلك إلى الاشتباك مع معطيات القهر والاستبداد؛ لكنّه ألقى به نحو بئر سحيقة من الحزن واليأس وكراهية العالم. يضاف إلى ذلك نوع آخر من الاغتراب الهوياتى، كيهودى ألمانى، عاش ضمن أقلية مقهورة فى براغ، وعاصر بدايات المد النازى، وعانى الفقر والجوع والمرض، فاستسلم سريعا؛ وكأنّه أراد أنّ يجسد مظلوميته فى سيرة ذاته البائسة.

يرفض كافكا التعلق بأى هوية، متسائلاً عمّا يربطه باليهود أو الألمان أو التشيك، قبل أن يقرر الانفصال عن الجميع، حتى يستطيع التنفس، محاولاً البحث عن قواسم مشتركة بينه وبين ذاته أولاً، وهو ما فشل فيه أيضاً.

من جهته، أجهد طه حسين مخيلته، من أجل استرجاع ذاكرة السنوات الثلاث الأولى من عمره، قبل أن يفقد بصره، وينجح فى ذلك كأبدع ما يكون الخلق الفنى، لينفلت من إسار الظلمة الأولى مستعيدا الأوصاف المكانية، وبشكل يتجاوز حدود الصورة الحسية، حيث سعى فى دأب إلى إعادة ترتيب عناصر الوجود الحسية؛ ليصف حقول القصب الممتدة على مدد الشوف، والأرانب التى تنجح فى تخطّيها انسياباً ووثوباً، ليستعيد فى طفولته عالمه البعيد، ويشتبك فى عبقرية مع عوالم الجنيات والعفاريت، وحكايا السحرة والمردة، حيث تجاوز حدود القوانين الطبيعية، ومارس ذلك الاتصال الطفولى بعالم الأرواح. فصنع عالماً مرئياً موازياً، لعبت فيه الكائنات الخيالية دور البطولة، فـ «كانت تهبط تحت الأرض كلّما أضاءت الشمس واضطرب الناس، فإذا أوت الشمس إلى كهفها، والناس إلى مضاجعهم، وأطفئت السرج، وهدأت الأصوات، صعدت هذه العفاريت من تحت الأرض، وملأت الفضاء حركة واضطراباً وتهامساً وصياحاً».

وتأتى رحلة باريس، لتبعثر مفردات طه حسين من جديد، فيتجلى الاغتراب الهوياتى، لكنّه على العكس من كافكا، استلهم من المعرفة نوراً، ومن الخيال أنيساً يحدثه ويحاوره، ويرتب معه من جديد مفردات العالم، قبل أن يذهب طوعاً تجاه الحب، أملاً فى إدراك مساحاتٍ أخرى من الحياة.

فى رواية المسخ؛ يستيقظ جريجور سامسا ذات صباح، بعد أحلام مزعجة، ربما هى ذاتها أحلام كافكا، ليجد نفسه وقد تحول إلى حشرة هائلة الحجم. وفى ثنايا أحداث الرواية، يكتشف كافكا كل آليات القهر، التى حولت الإنسان إلى حشرة، لكنّه أبداً لا يقاوم، وإنّما ينقطع عن الطعام ويظل مختبئاً تحت الأريكة، بعدما أدرك أنّ فى موته خلاص الجميع؛ ويا للعجب، فعند أول شعاع ضوء يأتى من العالم الخارجى، يعلن جريجور (كافكا) رفضه للنور؛ لتتهاوى رأسه ويموت.

فى رسائله إلى سوزان، يقول طه حسين: «بدونك أشعر أنى أعمى حقاً. أما وأنا معك، فإنى أتوصل الى الشعور بكل شىء، وأنّى أمتزج بكل الأشياء التى تحيط بى». وفى أخرى يقول: «كان أفلاطون يفكر أننا إذ نتحاب، فإننا لا نفعل سوى أن نعيد صنع ما أفسده عارض ما. عندما تنفصل نفسان عن بعضيهما، تبحث كل منهما عن الأخرى، وعندما يتواجدان ويتعارفان، فإنّهما لا يعودان كائنين وإنما كائن واحد. إننى أؤمن بذلك تماما».

لم يجد طه حسين حرجاً من البوح بالحب، واستلهامه كمُحفز على الحياة، والانطلاق من خلاله تجاه عوالم سحرية من السعادة؛ ليس هذا فحسب، وإنّما يكتشف فى نفسه تلك القدرة المذهلة على منح السعادة لحبيبته، فيقول: «أمنعك من أن تكونى حزينة وآمرك بالابتسام، لا تقولى شيئاً، الآن تعالى إلى ذراعى أحبك حتى نهاية الحساب..أحبك وأنتظرك، ولا أحيا إلّا على هذا الانتظار».

وفى رسائله إلى ميلينا، يعيد كافكا ترتيب معطيات عالمه المثقل بالحزن واليأس، ولا يمنح ذاته أى فرصة للاستمتاع بدفء الحب، فمنذ اللحظة الأولى يقول: «لست أظن لهذا أننى سأجرؤ على أن أقدم لك يدى أيتها الفتاة، تلك اليد الملوثة، والمعروقة، المهتزة، المترددة، التى تتناوبها السخونة والبرودة». فيما يشبه قطع الطريق أمام أمل داهمه ذات لقاء، ووضع أمامه إمكانية ما للحياة».

ويعترف كافكا لحبيبته صراحة، بيأسه المطلق من أى أمل فى الحياة؛ فيقول: «أعذب نفسى إلى درجة الجنون. فى الحقيقة، حياتى تتألف من هذا التهديد السفلى، فلو توقف هذا التهديد لتوقف أيضًا وجودى». ذاهباً فى نهاية الطريق إلى اتخاذ اليأس والشعور بالخطر والتهديد نهجاً فى الحياة، فيقول: «إنه طريقتى فى المشاركة فى الحياة. فلو توقف هذا التهديد، سأهجر الحياة بمثل سهولة وطبيعية إغلاق المرء لعينيه». دافعاً محبوبته، على عكس طه حسين، إلى الابتعاد عن عالمه ومرافقته. فيقول: «إننى أعيش فى قذارتى، لكن أن أجرجرك إلى داخلها أيضًا، فهذا شيء مختلف تمامًا.. أننى من خلالك أصبح أكثر وعيًا بقذارتى على نحو زائد، ومن خلال وعيى يصبح الخلاص أكثر فى صعوبته». وعليه فإنّ الحب الذى أضاء عوالم طه حسين، نجده ذاته الذى عذب كافكا، ووضعه أمام حقيقة ذاته كما يراها.

***باحث ومحاضر فى العلوم السياسية وفلسفة الآداب**



أليس مونرو.. ذاكرة الناس العاديين

على عكس الكثير من الكُتّاب الذين انحازوا للرواية باعتبارها مرآة زمننا، انحازت أليس مونرو إلى القصة القصيرة، أو القصة الطويلة بوصف أدق. خلقت مونرو عالمًا كبيرًا من التفاصيل الصغيرة، ومنحت للمهمل وغير المرئي أهمية ليحظى بالرعاية والنظر. بذلك، نبعت فلسفة مونرو من تسليط الضوء على ما تعرفه فى إطارها الأسري، واستخرجت منه ما يصلح رؤية للواقع الكبير.

ماتت مونرو منذ أيام، بعد أن توقفت عن الكتابة لأكثر من عشر سنوات، وقررت أن تصارع وحدها مرض الألزهايمر. وفيما كانت تفقد ذاكرتها، كانت تبني ذاكرة ملايين آخرين تعرّفوا عليها بعد فوزها بنوبل عام ٢٠١٣، فى تعويض قدري نادرًا ما يحدث.

فى هذا الملف نحاول الاقتراب أكثر من عالم أليس مونرو، وهو عالم ثري وفريد، بالتحديد لبساطته وألفته، لكن الفن، فن أليس، يجعلنا نراه من وجهة نظر أخرى.

أحمد عبداللطيف

رحيل تشيخوف زمننا

إعداد: بسمة ناجى



صباح الثلاثاء، ١٤ مايو، نشرت العديد من الصحف الأجنبية الخبر الحزين: ماتت أليس مونرو، عن عمر ٩٢ عامًا بعد معاناة مع الألزهايمر لمدة عشر سنوات.

أليس هي أيقونة الأدب الكندي، الحائزة على جائزة نوبل عام ٢٠١٣، وإحدى أساتذة فن القصة القصيرة المعدودين في العالم.

في أدبها، رصدت «تشيخوف الكندية» والكاتبة المُلهمة لأجيال متعاقبة من الكُتاب والقراء، تفاصيل الحياة اليومية من خلال عدسة القصة لنحو ستين عامًا، وارتكزت أعمالها، التي تأرجحت على الحافة بين القصة القصيرة والنوفيللا، على أشكال وموضوعات تجاهلتها التيارات الأدبية السائدة. وبأسلوب دقيق، لا يقوض إيجازه تعقيد الشخصيات وغموضها، تستخدم مونرو الدراما دون أن تكون درامية، وتوظف مشاهد الموت أو الخيانة أو الجنس والرغبات والعُتمة الداخلية لشخصياتها كناقلات لتحريك القصة، وخلق التوتر الذي يطور الحبكة، ما جعلها تُثري فهم قرائها للأدب وتُبرز الإمكانيات الهائلة لفن القصة القصيرة.

عوالم مونرو

تمتد عوالم مونرو لأجيال من شخصيات عادية في ظروف عادية تخوض مواجهات مع الطبقة المتوسطة في الغالب، وينصب تركيزها على النساء. عند قراءة أعمالها من منظور نسوي، نرى مونرو نسوية بحسب ما يسمح به الظرف الخاص جدًا والشخصي لكل امرأة من شخصياتها، والعام والشائع في حيوات النساء في الوقت ذاته. وهي واعية تمامًا بوضعها ومكانها من العالم كامرأة.

تقول في مقابلة لها نشرت في باريس ريفيو: «كانت الضغوط من أجل الزواج كبيرة، حتى شعرتُ أنه حجر لابد أن أزيحه من طريقي ثم أمضي: سأفعل ذلك كي لا يزعجوني بسيرته، بعدها سأصير شخصًا حقيقيًا وتبدأ حياتي».

لم تنل أعمال مونرو شهرة واسعة إلا في وقتٍ متأخر، حين حصدت قصصها البسيطة عن أشخاص عاديين يعيشون في بلدةٍ كندية صغيرة العديد من الجوائز الدولية، تُوجت بجائزة نوبل، وتوسعت شهرتها إلى ما هو أبعد من العالم الناطق بالإنجليزية.

قد لا تجذب كتابة مونرو من ليس لديهم اهتمام حقيقي بالقصص القصيرة، ممن يرون الرواية أكثر طموحًا، ويجدون فيها مساحة آمنة للغوص في عالم كامل، حيث التجسيد الواضح والثابت للزمان والمكان والشخصيات المضفورة معًا، لتترك بصمات قوية في مخيلة القارئ.

ولدت مونرو عام ١٩٣١ لعائلة من رعاة الثعالب ومربي الدواجن تعيش خارج وينجهام، أونتاريو، وبدأت الكتابة في سن المراهقة، ثم التحقت بالجامعة لدراسة اللغة الإنجليزية والصحافة في جامعة ويسترن أونتاريو بمنحة دراسية لمدة عامين، ونشرت قصتها الأولى «أبعاد الظل» عام ١٩٥٠، قبل أن تنتقل إلى فانكوفر مع زوجها الأول، جيمس مونرو، في عام ١٩٥١، ومنها إلى فيكتوريا، حيث افتتحا مكتبة مونرو، ولا تزال تعمل حتى الآن.

ربة منزل تكتب

اعتادت مونرو وصف نفسها بأنها ربة منزل خلال تلك المرحلة، وبدأت الكتابة في أثناء فترات نوم بناتها، مع الحرص على جعل النصوص قصيرة قدر الإمكان لصعوبة التركيز والعمل لفترات طويلة مع وجودهن الصاخب كأطفال. إلا أن قصص مونرو مثّلت علامة حياة لفن القصة القصيرة خلال فترة السبعينيات، لحيويتها ورصدها الدقيق للتفاصيل اليومية من حياة المزارعين وسكان البلدة الصغيرة، وطرحها للأسئلة أكثر من تقديمها لإجابات جاهزة مُعلبة.

نالت المجموعة القصصية الأولى لمونرو، «رقصة الظلال السعيدة»، استحسانًا كبيرا، وحازت جائزة الحاكم العام (١٩٦٨)، وهي أعلى جائزة أدبية في كندا. أعقب هذا النجاح محاولة مونرو كتابة الرواية، فوجدت نفسها تعاني لأنها، كما اعترفت لاحقًا، «لم تكن نابضة بحياة. لم تظهر فيها تلك المفارقة الصادمة. شيء ما فيها كان مترهلًا». قسمت روايتها إلى مجموعة من القصص المرتبطة، «حياة الصبايا والنساء»، والتي نُشرت في عام ١٩٧١ وقدمت «صورة للفنانة في شبابها» متتبعة الراوية ديل وهي تبدأ الكتابة في بلدة صغيرة بأونتاريو. كانت المجموعة بمثابة مانيفستو لعمل مونرو: تتخلى ديل عن الرواية القوطية التي كانت تعمل عليها وتتحول إلى الحياة «المملة، والبسيطة، والمذهلة، التي لا يمكن فهمها» من حولها في بلدة جوبيلي، واصفة «كل شيء أخير، كل طبقة من طبقات الكلام والفكر، ضربة ضوء على لحاءٍ أو جدران، كل رائحة، حفرة، ألم، صدع، وهم، - كلها راسخة ومتماسكة، مُشعة وأبدية.»

كانت السبعينيات عِقد التحول بالنسبة لمونرو: عادت إلى وينجهام بعد انهيار زواجها الأول في عام ١٩٧٣، وتزوجت مرة أخرى في عام ١٩٧٦، ونشرت قصتها الأولى في مجلة نيويوركر في عام ١٩٧٧ «صفعات ملكية»، وهي قصة مبنية على العقوبات التي تلقتها من والدها في طفولتها. واصلت النشر في مجلات كبرى مثل باريس ريفيو وأتلانتيك. ورغم المحاولات المتكررة، لم تصل لكتابة رواية أبدًا. قالت في أحد الحوارات: «مع كل كتاب، أقول لنفسي، حان وقت العمل الجاد... ثم يفشل الأمر».

مؤرخة للحسية

ولع مونرو بالأصالة في أعمالها حوّلها إلى مؤرخة لا تضاهى للجنس والحب والخداع والرغبة. بحسب مارجريت أتوود «قلة من الكتاب مَن استطاعوا استكشاف مثل هذه الأمور بشكل أكثر شمولاً، وأشد قسوة من مونرو: الأيادي والكراسي والنظرات- كلها جزء من خريطة داخلية معقدة تحكمها الأسلاك الشائكة والأفخاخ المتفجرة، والمسارات السرية».

واصلت شهرة مونرو الصعود مع اتساع نطاق قصصها وتعقيدها. وصلت مجموعتها «من تظن نفسك؟» إلى القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر عام ١٩٨٠ بعنوانها البديل «المتسولة»، وتبعتها جائزة جيلر مرتين، مرة في عام ١٩٩٨ عن «حب امرأة طيبة» ومرة أخرى في عام ٢٠٠٤ عن «الهروب»، حصلت على جائزة مان بوكر الدولية عام ٢٠٠٩ عن مُجمل أعمالها.

بعد خضوعها لجراحة قلب مفتوح في عام ٢٠٠١، صارت كتابات مونرو تدور بشكل وثيق حول المرض والذاكرة. في عام ٢٠٠٨، نشرت قصة «شوارد حُرة» في مجلة نيويوركر، عن شخصية شُخصت إصابتها بالسرطان، أعقبها إعلان أنها مصابة بالسرطان. صدرت مجموعتها القصصية الأخيرة، بعنوان «حياتي الغالية» في عام ٢٠١٢، وتضمنت أربع نصوص من السيرة الذاتية، وصفتها مونرو بأنها "الأشياء الأولى والأخيرة–والأقرب– التي يجب أن أقولها عن حياتي الخاصة».

وفي حديثها للجارديان في عام ٢٠١٣، ذكرت مونرو بوضوح أنها كانت تكتب قصصًا شخصية طوال حياتها، وأضافت: «آمل أن تكون تجربة قراءة جيدة. أتمنى أن تلمس القراء. كقارئة، عندما أحب قصة فذلك لأنها تفعل شيئًا ما... كضربة على الصدر».

بجانب الحزن العام، ثمة شعور بالامتنان، امتنان حقيقي، يعطي التأسي للموت بعدًا أعمق. كانت مونرو تغيّر بكتابتها شيئًا ما في العمق منا، وتأخذنا بخطوة أو خطوات في اتجاهين، للداخل نحو ذواتنا وللخارج نحو العالم. مع الحزن نشعر بالامتنان لها ونحن نودعها وداعًا أخيرًا.



فى بيتها بمدينة بورت هوب، بمقاطعة أونتاريو الكندية، رحلت واحدة من أساتذة القصة القصيرة فى زماننا: أليس مونرو، قبل شهرين من عامها الثالث والتسعين.
فى مقاله التأبيني بجريدة نيويورك تايمز، يصفها الصحفى الأمريكى أنطونى ديبالما بأنها من نوعية الكُتاب النادرين الذين صنعوا شهرتهم من التخصص فى ذلك النوع الأدبى الصعب: القصة القصيرة. ويرى أن قصصها لا مثيل لها؛ بكونها مزيجًا من الأشخاص العاديين والموضوعات الاستثنائية. وكان محور كثير من هذه القصص نساء فى مراحل مختلفة من أعمارهن يحاولن التعامل مع رغبات معقدة. صورت هذه القصص أبناء البلدات الصغيرة، غالبًا فى ريف أونتاريو الجنوبى الغربي، وهم يواجهون مواقف تجعل العجائب وكأنها وقائع يومية.

مونرو: أكتب قصصاً شخصية

إعداد: **عبد الرحيم يوسف**

بسبب حالتها الصحية، لا نجد حوارات معها طوال العشر سنوات الأخيرة. ثمة حوار طويل ومهم أجرته مجلة باريس ريفيو معها عام ١٩٩٤ وترجمه الشاعر والمترجم أحمد شافعي في كتابه «بيت حافل بالمجانين».
في حوار أجرته ليزا ألاردايس، الصحفية الأدبية لجريدة الجارديان، مع مونرو عام ٢٠٠٦ بعد نشر مجموعتها القصصية: «المنظر من صخرة القلعة» - ترجمتها إلى العربية شيماء طه الريدي ومحمد جبريل الزناتي وأصدرتها مؤسسة هنداوي- قالت مونرو:
«لا أعتقد أن بإمكاني الكتابة بعد ذلك. بعد عامين أو ثلاثة من الآن، سأكون أكثر شيخوخة وتعبًا من القدرة على الكتابة. كم أمضيت من حياتي سائرة على هذا الدرب، وما الذي كان بمقدوري أن أفعله غير ذلك، وما مقدار الطاقة التي ظللت أستمدها من الأشياء الأخرى؟ غريب جدًا أن أفكر في هذا الآن، لأن بناتي كبرن ولم يعدن في حاجة إليّ، ورغم ذلك أشعر على نحو ما أني لم أعش إلا جزءًا واحدًا من هذه الحياة، وأن هناك جزءًا آخر لم أعشه.»
عشية فوزها بجائزة نوبل عام ٢٠١٣، كتبت ليزا ألاردايس أن مونرو ربما لم تلتزم بقرارها ألا تكتب مرة أخرى، لكنها أوفت إلى حد كبير بتعهدها بألا تقوم بأي دعاية من جديد، حتى وسط الضجة التي أعقبت نوبل. كانت أليس قد أعلنت في يوليو من عام ٢٠١٣ تقاعدها رسميًا نظرًا لظروفها الصحية. وعندما تلقى دوجلاس جيبسون؛ محررها الكندي لزمن طويل، مجموعتها القصصية «حياتي العزيزة» عام ٢٠١٢، قال إنها أخبرته بأن هذا سيكون كتابها الأخير وأحس الرجل أنها تعني ما تقول هذه المرة. تتضمن هذه المجموعة خاتمة سبقت القصص الأربع الأخيرة: «أعتقد أنها أول وآخر الأشياء-وأكثرها خصوصية كذلك- التي عليّ أن أقولها بشأن حياتي» (حياتي العزيزة، ترجمة نهلة الدربي، مؤسسة هنداوي).
تحكي ليزا أنها التقت أليس في صيف ٢٠٠٦ في بلدة جودريتش الصغيرة، بالقرب من بحيرة هيورون حيث عاشت أليس كل حياتها تقريبًا. تناولت معها الغداء في مطعم اسمه بايلي حيث اعتادت أليس أن تصطحب المحررين والزوار من الصحفيين، وحيث كانت تتناول الغداء كل يوم إثنين مع صديقتها إميلي. جلست ليزا مع أليس على طاولتها المعتادة قرب البار بينما تثرثر أليس في كرم بالغ عن الكتب والكتابة وقصة حياتها. أضافت مقطوعة موسيقية من ثلاثينيات القرن العشرين إلى الجو النوستالجي للمكان. ظلتا تتحدثان حتى أظلمت السماء وأتى جيري زوج أليس، تصفه ليزا بأنه رجل طويل يرتدي قميصًا أحمر كاروهات، ليقلها إلى البيت. لكن أليس طلبت منه انتظارها في الخارج والاستماع إلى مقطوعة بحيرة البجع في مقطورته إلى أن تنتهي من حديثها مع ليزا، والتفتت إليها قائلة: «لا تقلقي، إنه يحب موسيقاه.»
يوم الأحد ٢١ أغسطس ٢٠١١ اجتاح إعصار بلدة جودريتش مدمرًا عدة بنايات قديمة. وكان مطعم بايلي بمثابة الضربة الأسوأ. قالت مونرو ساخرة: «حالة من النقمة الإلهية». مات جيري في أبريل من ذلك العام. حادثة غريبة، ومأساة شخصية، وحتى الازدهار الضئيل لذلك المطعم الفاخر – كلها أشياء كأنها خارجة من صفحات قصة لمونرو. أو كما قالت أليس نفسها: «تروقني الفجوات، كل قصصي بها فجوات. يبدو أن هذه هي الطريقة التي تسير عليها حياة الناس.»
كانت قد قالت لليزا في مطعم بايلي: «من نواح كثيرة كنت أكتب قصصًا شخصية طوال حياتي». لو أنك من محبي مونرو، ستعرف بأمر المزرعة الكادحة لتربية الثعالب من أجل فرائها في زمن الكساد الكبير أثناء طفولة مونرو، ومنزل العائلة عند نهاية الطريق، وعبء مرض أمها بالشلل الرعاش في أوائل الأربعينات من عمرها، وحصولها على منحة دراسية لدخول الجامعة، وزواجها المبكر من طالب عاشق للكتب، وأمومتها المبكرة وطلاقها. ستميز آثار الخزي والذنب المحفورة في كل مجموعة قصصية.
تقول مونرو عن تربيتها الريفية الخاضعة لتقاليد مسيحية أسكتلندية-أيرلندية الأصل: «لقد تربيت في مجتمع يحمل شعورًا بالخزي.» وتكتب في السطر الأخير من قصة حياتي العزيزة عن فشلها في زيارة أمها خلال مرضها الأخير أو حتى في الذهاب إلى جنازتها: «نحن نقول عن أشياء إنها لا يمكن أن تغتفر، أو إننا لن نسامح أنفسنا بسببها، لكننا نفعلها..» وتتابع بإصرارها المميز على الحقيقة المطلقة: «نفعلها طوال الوقت».
تقول مونرو إن مشاعرها حيال أمها «ربما هي المادة الأعمق لحياتي. أعتقد أنك عندما تكبرين يكون عليك أن تنفصلي عما تريده أو تحتاجه أمك، عليك أن تمضي في طريقك الخاص، وهذا ما فعلته. وبالطبع هي كانت في وضع هش للغاية، وهو ما كان بشكل ما وضع قوة أيضًا. لذلك كان هذا دائمًا شيئًا مركزيًا في حياتي؛ أني انفصلت عنها عندما كانت في أشد الاحتياج. ومع ذلك ما زلت أحس أني فعلت ذلك طلبًا للخلاص.»
كان مرض أمها يعني أن مونرو تولت شؤون البيت والعناية بأخيها وأختها الأصغر منها عندما كانت في حوالي التاسعة من عمرها. «أردت أن يكون البيت نظيفًا دائمًا. كنت أخبز أيام السبت وأكوي ثياب الجميع. كانت تلك طريقة للحفاظ على شكل البيت المحترم. شكليًا كنت طيبة مع أمي، لكني لم أسمح لنفسي قط بالتورط في أزمتها أو التفكير في أن أبقى وأصبح الشخص المسؤول عن الأسرة إلى أن تموت ويفوت الأوان على أن أمضي في حياتي».
كثيرًا ما تتخلل عبارات مونرو كلمات عن الهروب والاختفاء والتنكر: وكانت تجد بالفعل أول شكل من الهروب عبر القراءة والكتابة، حتى لو كان هذا في رأسها فقط. لفترة طويلة لم تكتب أي شيء لأنها كانت «قلقة من أن يكون شيئًا مخيبًا للآمال أو سيئًا».
بعد أن أعادت كتابة قصة هانز كريستيان أندرسون «الحورية الصغيرة» لتمنحها نهاية أسعد، انتقلت إلى كتابة «تتمة» لرواية مرتفعات وذرنج. أحبت الشكل الذي بدت به الطبيعة جزءًا من القصة، وعرفت أن هذه نوعية الكتب

»

التي تريد أن تكتبها. تقول: «كانت نسختي من مرتفعات وذرنج نسخة من كندا يمكن تمييزها بسهولة، نسخة مطعمة بطبيعة مرتفعات وذرنج في يوركشاير الإنجليزية».
ورغم أنها لم تعاود النظر إلى رواية إميلي برونتي الشهيرة طوال أكثر من أربعين عامًا، إلا أنه ما زال بمقدورها أن تتذكر مقاطع كاملة، وفي إشارة دالة على الزاوية التي تقارب بها قصصها، تقول متأملة: «الكل يتمثل كاثي؛ المرأة التي أحبها هيثكليف، وليس إيزابيلا؛ المرأة التي تزوجها.. أليس كذلك؟»
والدة أليس، المعلمة السابقة، مخلوقة مسيطرة من الصعب إرضاؤها تلاحق قصصها. أما والدها فيمثل شخصية أكثر تعاطفًا، رغم أنه لا يتورع عن ضرب أطفاله علقة خفيفة. كان «مدمنًا على الكتب»، يقرأ بعد ظهر كل أحد، بل وينشر كتبه في تقاعده.
رغم أن طفولتها كانت قاسية، إلا أن مونرو تصر على أنها لم تكن شقية للغاية؛ فقد كان هناك «ذلك العالم الخاص» من الكتابة والخيال الذي أمكنها دائما أن تلوذ به. تقول: «من حظ المرء أن يولد في مكان لا يكتب فيه أحد كي يمكنه أن يقول: حسنًا، من الواضح أنني أستطيع الكتابة أفضل من أي شخص آخر في المدرسة الثانوية. لم تكن توجد من حولي فكرة المنافسة». لدى أليس مونرو وصديقتها مارجريت أتوود «نظرية» عن السبب في وجود جيل قوي من الكاتبات الكنديات تنتميان إليه؛ حيث لم يكن واردًا على تفكير الفتية في كندا ذات الطبيعة الريفية وقتها أن يكونوا مولعين بالكتب «لأن حدود الرجولة كانت ضيقة جدًا». في الوقت نفسه شُجعت نساء كثيرات، مثل والدة أليس وأليس نفسها، على تلقي التعليم كي يصبحن معلمات. «وهكذا عندما بدأت النساء كتابة الروايات كان هذا مقبولا جدًا في كندا، لكن هذا لا يعني أن الرجال سيقرأون رواياتك، مستحيل!»
بالعودة إلى زمن نشأتها، «كان أسوأ ما يمكنك أن تفعليه أن تلفتي الانتباه إلى نفسك»، لذا ظلت صامتة عن طموحاتها. نالت منحة دراسية كي تلتحق بجامعة أونتاريو الغربية، ووقتها لم يكن أحد قد سمع بها في بلدتها الأم وينجهام. في أول «فترات التنكر» التي مرت بها، التحقت بدورة تدريبية على الصحافة وأمضت عامين سعيدين في «معزل» عن شقاء البيت. تقول: «بالعيش في مكان مثل وينجهام لا تكون لديك إلا فرصة ضعيفة جدًا للخروج. إذا انتظرت حتى تبلغي الثلاثين من العمر، ستصيبك رهبة بالغة ولن تعرفي إلا أقل القليل عن العالم. لذلك خرجت. تزوجت وكان هذا من حسن الحظ.»
لا ينبغي لهذه البراجماتية الفولاذية أن تدهش قراء قصص مونرو. في قصة «المتسولة» على سبيل المثال، توافق روز على الزواج من باتريك المتشدد لكن صاحب العديد من الامتيازات لأنه لم يبدُ من المحتمل أن يصادفها في طريقها عرض كهذا مرة أخرى. في تلك الأيام، كما تقول مونرو: «إذا لم تتزوجي قبل سن الخامسة والعشرين فأنت فاشلة. وكان لدي شعور منذ مرحلة الدراسة الثانوية أني لست مطمحًا للجميع. وقلت في عقلي: حسنًا، ها أنا أروق لأحدهم... تلك معجزة!»
مثلما يشير الراوي إلى جولييت في قصة «صدفة»، واحدة من ثلاثية قصصية أسمتها أليس قصصًا سيرية جدًا: «وتكمن مشكلتها في كونها فتاة؛ فإذا ما حدث وتزوَّجت -وهو شيء قد يحدث بالطبع؛ حيث إنها لم تكن ذات مظهر سيئ بالنسبة لطالبة دراسات عليا- فإن كل مجهوداتها ومجهوداتهم ستضيع سدًى، وإذا لم تتزوج فقد تصبح بائسة ومنعزلة ووحيدة وتفقد جاذبيتها لدى الرجال» (الهروب، ترجمة نهلة الدربي، مؤسسة هنداوي).
في العشرين من عمرها تزوجت جيم مونرو، الذي كان مديرًا لمتجر إيتون متعدد الأقسام. وقبل أن تتم السادسة والعشرين كانت قد أنجبت ثلاث بنات. ماتت ابنتها الثانية، كاثرين، في عمر يومين فقط. وولدت لها ابنة رابعة، أندريا، بعد تسع سنوات. تقول بحسرة مبررة: «في العشرينيات من عمري كنت مقصوصة الجناحين». لكنها قرأت كل رواية أوروبية ينبغي لها أن تقرأها، وكذلك الكاتبات الأمريكيات ذوات الخيال القوطي -يودورا ويلتي، فلانيري أوكونور، كارسون ماكولرز- اللاتي يمكن تمييز أثرهن بوضوح في أعمالها. كما كانت تسرق كل لحظة ممكنة كي تكتب أثناء غفوات البنات. في مذكرات ابنتها شيلا التي حملت عنوان «حياة الأمهات والبنات» تتذكر الابنة كيف كانت أمها تكتب «في حجرة الغسيل، وكانت آلتها الكاتبة محاطة بغسالة ومجفف وطاولة كي الثياب. في الحقيقة كان بمقدورها أن تكتب في أي مكان تقريبًا في البيت». يبدو هذا المشهد أقرب إلى رسم كاريكاتيري يصور لافتة «القصص المنزلية»



التي ربطتها مونرو حول عنقها مثل خيط مريلة المطبخ. في عام ١٩٦١، وبعد أن نشرت بضع قصص في مجلات صغيرة وأذاعتها في الراديو، كتبت صحيفة فانكوفر صن خبرًا صغيرًا عنها: «ربة منزل تجد الوقت لكتابة القصص القصيرة».
ورغم أنها اعترفت لاحقًا بفضل كونها ربة منزل غير مضطرة للقلق حول وظيفة تمكنها من الكتابة، إلا أنها تتذكر أنها عندما رأت كتاب «اللغز الأنثوي» للكاتبة النسوية بيتي فريدان في متجر حين نُشر لأول مرة خافت أن تقرأه لأنه كان كتابًا «عن الاستسلام وكنت في مرحلة خفت فيها أن أكون قد استسلمت لأني لم أنشر أي شيء، وعند ذلك سقطت في حالة من الاكتئاب».
بعد ظهر يوم أحد عرض عليها جيم أن تذهب إلى المتجر لتكتب ويعد هو العشاء. تقول أليس باسمة: «لم يكن بارعًا في الطهي، في الحقيقة لم يكن يجيد إلا صنع الكفتة. لكني ذهبت إلى المتجر، وفي البداية كان الأمر صعبًا وأنا محاطة بكل هذه الكتب، تحول الكتب بينك وبين الكتابة بشكل رهيب، لكني تمكنت من تجاهلها». وكانت النتيجة «حياة الصبايا والنساء» التي كثيرًا ما توصف بأنها روايتها الوحيدة، وسردية نضوجها، لكنها تصفها بأنها «في الحقيقة مجرد مجموعة من القصص المتصلة».
سينفصل الزوجان جيم وأليس مونرو عام ١٩٧٢، وستتزوج أليس من جيرالد فريملين رسام الخرائط والجغرافي الذي التقته أيام الجامعة. وسيستمر زواجهما حتى موت جيرالد عام ٢٠١٣ عن ثمانية وثمانين عامًا.
في حوار أجراه معها محرر مجلة وموقع بوك براوز عام ١٩٩٨، يذكر محاورها لها أن الروائية الأمريكية سينثيا أوزيك أطلقت عليها لقب «تشيخوف زماننا»، وسألها كيف تحس حيال هذه المقارنة؟ فأجابت: «أعدت مؤخرًا قراءة الكثير من أعمال تشيخوف وكانت تجربة أشعرتني بعجزي. لا أزعم حتى أن تشيخوف ممن أثروا عليّ وحدي لأنه أثر علينا جميعًا. إن كتابته، مثل كتابة شكسبير، ألقت الضوء الأمثل على الأشياء... لا مشقة فيها، ولا شخصانية. بالطبع لم أكن لأحب أن أفعل ذلك!»
يقول لها إن الذاكرة تلعب دورًا أساسيًا في كثير من قصصها، ويسألها ماذا يفتنها في الذاكرة من قوة وكيف تشكل حياتنا؟ وتجيبه: «الذاكرة هي الطريقة التي نستمر بها في حكي قصصنا لأنفسنا، وحكي نسخة مختلفة بعض الشيء من قصصنا للآخرين. لا نكاد نستطيع العيش دون سردية قوية مستمرة. ووراء كل هذه القصص المعدَّلة أو المستلهَمة أو المسلية أو التي تخدم مصلحة ذاتية ما يوجد، كما نظن، كيان غامض كبير نسميه الحقيقة، تلك التي من المفترض أن قصصنا التخييلية تتحسسها وتقبض على أجزاء منها. أعتقد أن من أساليب ممارسة العيش، ولا يوجد شيء أهم من ممارسة العيش، أن نحاول النظر إلى ما تفعله الذاكرة؛ تلك الحيل المختلفة في مراحل مختلفة من أعمارنا، والنظر إلى الطريقة التي تتعامل بها ذاكرة الأشخاص المختلفين مع نفس التجربة المشتركة. كلما كانت الاختلافات أكثر إرباكًا، أحست الكاتبة داخلي ببهجة عجيبة.»

محاولة أخيرة للظهور:

السحر والواقع

مصطفى الشيمي



عبر استعارة بعض تقنيات الحكايات الخرافية وألف ليلة وليلة، تأخذنا الكاتبة هبة بسيونى فى «محاولة أخيرة للظهور» (قصص - دار كلمة) برحلة فى عالم حافل بالسحر والخروج على تخوم الواقع، بواسطات النهايات الغرائبية أو الأحلام تارة أو شعرية اللغة تارة أخرى، عبر المجاز الذى يتحقق بحرفيته أحيانًا فيخلق حالة من التمويه اللغوى وفصل بين المعنى المجازى المتوقع وبين المعنى المراد فى أفق قراءة القارئ. فتقول فى قصة «بلا أجفان»: «انزلقت الأحاديث على جسده كالزيت حتى كاد أن ينزق منه الصندوق»، وفى قصة «طعم العشق» يحاول العاشق طرد فتاته من رأسه: «أمسك بنصل حاد وأحدث شقًا طوليًا ليخرجها منه بالقوة»، وبذلك تحقق اللغة حرفيتها، لا المعنى المجازى، فى كثير من المواضع مما يخلق الدهشة.

عبر هذه الشعرية تصطاد الكاتبة أفكار قصصها من اللغة العادية، فمثلًا فى قصة «مقص ذهبي» يقوم القص بأكمله عبر عبارة تقال بشكل عادى فى الحياة اليومى حول الرجل الذى قص أجنحة امرأته، لتحقق العبارة المجازية بصورة حرفية فى القصة ونرى الجنيات ذوات الأجنحة «معفمات بالسحر، لا يكبرن ويثرن الرجال بشكل خاص. هن دائمات الطنطنة والطيران»، و«حتى تقع إحداهن فى قبضته فيقص أجنحتها فى قسوة ليحولها إلى فتاة عادية». وكذلك فى «حساء العدس» تتحقق العبارة العادية التى تقال فى الحياة اليومية حول الرجل الذى لا يمتلك إرادته بأنه رجل بزمبلك، لتصدمنا الصورة الغرائبية فى نهاية القصة. مجاز العادى إذًا يتحول إلى صورة حقيقية واقعية فى قصص المجموعة فتتحقق مجاوزة المعنى، بالصورة التى أوضحها جون كوين فى النظرية الشعرية، لكنها شعرية مقلوبة. فالدلالة المجازية المنتظرة فى أفق القراءة لا تتحقق، عبر مخالفة الاستعمال العام الذى يشيع بين مجموعة أفراد الجماعة اللغوية، ويصطدم القارئ بتحقيق الصورة الحرفية.

تشيد المجموعة عالمها عبر قسمين، تقع قصص القسم الأول فى الزمن القديم البدائى والذى يستلهم بوضوح روح الحكايات الخرافية، حيث لا يبدو للزمن وجود فعلي، فكأن أبطالها خارج الزمن الذى نعرفه «بلدتنا صغيرة ونائية، محدودة الجغرافيا لكنك بداخلها تشعر بأنك فى اللاوقت»، وتروى فى أغلبها عبر ضمير المتكلم نحن، لتمثل صوت الجموع من سكان تلك البلدة، وهى إحدى السمات الميزة للحكايات الخرافية فى تقدير «هردر» الذى يقول: إن الحكايات الخرافية والأساطير هى بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية». وفى ذلك القسم يمثل وجود السحر أمراً شائعاً، لكنه تأثيره الغرائبى قائم، خاصة فى نهايات القصص الغرائبية، وبذلك يتعامل معه السرد بوصفة المقدمة المنطقية المؤسسة للعالم، وإن كانت هذه المقدمة المنطقية ضد المنطق وتعمل على كسره، فأبطال العالم يتعاملون مع وجوده باعتيادية.

لا تستلهم هبة بسيونى الزمان أو المكان أو حكايات ألف ليلة وليلة، قدر ما تستلهم تقنية السرد القائمة على تداخل الحكايات، فنهاية كل قصة فى القسم الأول تمثل طرف خيط لقصة أخرى، وكل بطل ثانوى يظهر فى إحدى القصص نتتبع حكايته فى قصة أخرى. فتلك البلدة حافلة بالساحرات والسحرة، الذين يتوجس منها سكان البلدة بسبب قدراتهم السحرية وتعاويذهم، فيتعاملون معهم بالنبذ أو بالنميمة، ربما لأنهم ببساطة يخشونهم، ويحاولون الدفاع عن أنفسهم بطرقهم البشرية المعتادة.

تكتشف قصص المجموعة النفس البشرية، والتى تتجلى فى العلاقات الإنسانية على أوضح صورة. ففى قصة «الشيطان الأصفر» تقول «لم يتزوج فلم نعرف مدى عاطفته مع أى مخلوق»، وهو ما يجعل هذه الشخصية غير مفهومة ومخيفة وينعتوه بالشيطان، فعبر العلاقات الإنسانية فقط، عبر العاطفة يمكننا أن نعرف حقيقة المرء. وعبر استلهام العادى من الحياة اليومية تستكشف هبة بسيونى وجوهنا، بعدما تدفن ذلك العادى فى طبقات وشعرية النصوص وتصبغه السحرية، حتى يتجلى فى نهايات القصص الغرائبية. ودون أن تتخذ موقفًا إيدلوجيًا مسبقًا، معاديًا للرجل أو المرأة، ذكوريًا أو إنسويًا، وكأنها تستهدف إدانة الزيف فى كل صوره، أو تحديدًا العاطفة المزيفة. ففى العديد من قصص المجموعة يُذكر الذهب بوصفه حجارة ملعونة وقد يقايض به القلوب «ذهبت النساء إليه وأخرجن قلوبهن ووضعنها فى صناديق؛ اختفى الألم وحل محله شعور لطيف بالفراغ والخفة». لكن هذا الفراغ لا يلبث أن يتحول إلى لعنة تنتزع الأطفال والضحكات وبهجة الحياة. وفى قصة مقص ذهبي، يكون الذهب عقابًا ولعنة أيضًا، «تم غلق باب القصاص ولم نره مرة أخرى. البعض يقول إن الجنية طعنته فى رقبته بمقصه الذى اختفى معه، والبعض الآخر يشير إلى أنها حولته لذهب سائل تتزين به النسوة والجنيات». فالذهب يمثل رمزية للمادة مقابل العاطفة.

تتناول قصص المجموعة مختلف المشاعر البشرية، كالحب والحرمان والغيرة والحسد، بحيث تستحق اللعنات على من لا يكون إنسانًا أو عطوفًا كما ينبغي. رجل قد يترك امرأته فى حرمان أو جوع عاطفى يتحول فى قصة «بطعم الثوم» إلى وجبة شهية للأسماك، وحماة متسلطة تنتهى حياتها فى حفرة عفنة فى حديقة المنزل بقصة «حساء العدس». الحرمان لعنة، وفتنة أشد من القتل، حتى أنه يسقط امرأة صوابها فى قصة «أيرون مان» فتأخذه وتصعد به إلى سور الشرفة لتعلمه الطيران. الحرمان قاتل. واللعنة هنا تطول المرأة التى بخلت على صغيرها بالعاطفة، وتطول زوج تلك المرأة التى بخل عليها بالحب أيضًا.

تفسر المجموعة هذا الحرمان فى قصة «مصاص دماء يستيقظ»، حيث يقرر مصاص الدماء أن يجد طريقة أخرى للتعايش مع أبطال العالم، وبدلًا من قتل سكانه ومص الدماء يجد دماء أخرى من بقايا الدم الفاسد الذى تخرجه له النساء، وينتهى الأمر بزواجه بواحدة. ينجب عشرين ولد يعيشون فى البلدة، و«أولاد لم يكونوا مثل أجدادهم وطاويط تثير الفزع، وتمص الدماء من الأعناق أو حتى تأخذه من بين السيقان. أصبحوا يعيشون مثل بقيتنا فوق أعناق النساء، بنبرات صوت عالية وجعجعة على أبسط الأمور. ولكى تتجنب سماع صوتهم عليك تحقيق ما يريدون، شراء لنفسك ولهدوئك وطلبًا للسكينة. يقال إن سلالته هم من يعيشون وسطنا حاليًا. هذا الخليط أنجبنا نحن من نروى الحكايات». ومن هنا يبتدئ قصص القسم الثانى فى المجموعة التى يغلبها الواقع.

فى القسم الثانى نبتعد عن الزمن القديم الساحر القريب من روح الحكايات الخرافية، ونجد أنفسنا فى الواقع الذى نعرفه، فلا تطير الجنيات أو السحرة على المقشات أو يسير مصاصو الدماء علانية فى الشوارع. لا يعنى ذلك عدم وجود تلك الكائنات فى الواقع. تستهل الكاتبة القسم الثانى بـ«الزمن تكرار للحظة معزولة. عندما ترك السحر بلدتنا وسكننا نحن. نحن من نسكن فى اللا وقت ونقول دومًا «يوما ما سنفعل». لقد هجر السحر البلدة، لكنه لا يزال حاضرًا فى تلك الشخصيات المسحورة، لكن تقنية السرد هنا لا تربط بين القصص وبعضها، عبر تقنية الحكايات المتداخلة المستعارة من ألف ليلة وليلة، لسبب معقول، وهو عدم شيوع السحر. المسحورون يبدون كجزر معزولة، كل امرئ لديه قصته، ومعاناته فى الحرمان والأحلام المؤجلة.

قد نقابل قصصًا شبيهة بعض الشيء بقصص القسم الأول، فالبطلة فى حساء العدس التى عانت من زوجها وحماتها تتجلى أيضًا فى «بطعم الثوم». اللعنات لا تزال حاضرة فى هذا القسم وإن لم يكن المرء ساحرًا فإنه يحقق اللعنة بأى صورة واقعية قاتمة. وقد نقابل سحرًا جليًا «ثلاثة حمائم بيضاء»، حين يطلب رجل المساعدة للعودة إلى منزله والخروج من الحجر الصحى لإنقاذ ابنه، وحين يرفضون، وحين لا يصدقون أنه ساحر قادر.. ينزل لعناته عليهم حتى يثبت ذلك لهم، فيصدقونه بعد فوات الأوان.

تحتل الواقعية السحرية حيزًا فى القسم الثاني، وهى امتداد الخيط الطبيعى لعوالم ألف ليلة وليلة والحكايات الخرافية، فيتداخل العجيب فى الواقع وتسكن القصص النهايات الغرائبية الوامضة، مثلما ترتفع الغيوم السوداء فوق رؤوس الناس «فى سحابة سوداء»، كلعنة قديمة لا تفارق المرء. تحدده وتأمره بالمفروض عليه، فتضيع ذاته فى ركام الواقع. وكل خروج على تخوم الواقع يمثل لعنة أو جريمة تستحق العقاب، وأحيانًا تكون المأساة فى عدم حدوث أى سحر، أو أى شيء، فيظل المرء ملعونًا وسجينًا للحياة الرتيبة العادية، بحيث تبدو «محاولة أخيرة للظهور» فى نزعتها الرومانسية الحالمة والقاتمة أيضًا، كمرثية لكل احتمالات الحياة غير الممكنة، وكل الفرص الضائعة، ومرثية للحياة التى كان من المفترض أن نعيشها ولا نجدها.

كتب

ما رأت زينة وما لم ترَ:

رواية الفجيعة

حمدان عطية

ينشغل رشيد الضعيف بقضايا الانسان العربي، وأظن أن عددا من رواياته التى جاءت بضمير المتكلم: ألواح، أوكى مع السلامة، انسى السيارة... إلخ، إنما تضع الخاص فى العام، بشكلٍ واعٍ، حتى يتسق الجانب الخارجى لحياة هذا الإنسان، مع بعدها الداخلي، وهو ما قد يعبر عن توقٍ عارم نحو تحقيق التوازن والانسجام. ربما اطلع على نيتشه وفكرته عن الروح الأبولونية التى تتميز بالانسجام فى كل ما تحاول أن تفهمه أو تعمله. على أنه انسجامٌ لم يأت فى الروايات بأن يقوم الواحد باستبعاد الآخر، إنما بتوفيق حقيقي، يحاول الاحتفاظ بالطرفين، معاً، وليس كما هو حاصل لدينا فى الشرق من انقطاع الصلة بينهما؛ إن الانسجام يتأتى بموجب أن الناحيتين لهما حق النظر والعمل: عالمٌ هو مسرحٌ للذات، وذاتٌ هى مسرحٌ للعالم.

فى عمله الأحدث: ما رأت زينة وما لم ترَ

نلاحظ، منذ العنوان، الحضور القوى للثنائية، ليس هذا فحسب، إنما كذلك، محاولة ضرب كل طرف من أطراف الثنائية، بطرفه الآخر، فنجد مثلا فى ثنائيات مثل المقدس والمدنس، المظهر والواقع، المطلق والنسبي، الوجود والعدم... إلخ، أن أى طرف فى الثنائية لا يظل محتفظاً باستقلاله المعتاد، عن الطرف الآخر، إنما يخترقه ويختلط به، بشدة، بحيث يبدو لنا المقدس مدنساً، والمظهر واقعاً، والمطلق نسبياً، والوجود عدماً، والعكس بالعكس. ما رأت زينة فى هذه الرواية هو المؤثرات والملابسات التى أحاطت بها فصاغت شخصيتها كبطلة للعمل

زينة تنتمى للطبقة العاملة، إذ إنها تعمل خادمة لدى الأستاذ فيصل وزوجته، والطبقة العاملة هى أول المتأثرين بمشاكل الاقتصاد والمعاش، وبذلك حدد لها الراوى طريقها فى الحياة،



لقد صنع حولها كل فوضى بيروت:

بيروت مدينة تضج بالسيارات وتغرق فى فوضى لا تخضع لقاعدة.

هذا فى الجزء الأول من الرواية أما الجزء الثانى فيبدأ مع الفصل الخامس عشر تحت عنوان صريح: ما لم تره زينة.

تقع الرواية فى مائة وأحد عشر صفحة، يتنقل الراوى عبر خمسة وثلاثين فصلا، ليلتقط القارئ الفكرة الأساسية للرواية: حال مدينته إبان الانفجار الشديد الذى قارب فى ضخامته ما يُقارب انفجار قنبلة نووية: زينة تتأمل مدينتها كل يوم وتندهش.

ووصف لموقع المرفأ فهو بوسط الجهتين الجنوبية والشمالية من بيروت وضواحيها، ونرى معها مدينتها وهى فى البلكون، والشارع، والمصعد، والمطبخ، وموقف السيارات، نتتبع تفاصيل حياتها لحظة بلحظة؛ بانوراما من المعاناة والتخبط حتى إنها تتمنى لابنتها أن تحصل على فيزا حتى تخرج من هذا الجحيم: كم تتمنى لها أن تحصل على فيزا من أى سفارة كانت، ولأيّ بلاد كانت من هذه البلدان التى يعيش فيها الناس كالنّاس:

« يا ريت فيى دَبّرْلها فيزا على شى بلد الله خَلَقوا»

أصبح هذا الواقع المهلهل لا يُحتمل، والهرب منه هو طوق النجاة، أليس هذا حلم ملايين من أبناء أمتنا الآن؟ لم تعد الحياة فى أوطاننا سوى مطاردة مع الموت، إما موتا بيولوجياً أو موتا فى الحياة! لأن الحياة هناك يعيش فيها الناس كالنّاس؛ الناس بمعنى حقوقهم وأحلامهم فى العيش الكريم الذى يحفظ إنسانيتهم لا الذى ينتهكها كل لحظة!

وكأن الكاتب يستخدم كل دقائق الأسلوب ليستجلى حياتها أمام القارئ، فالفن كما يراه هو الحياة وقد مستها يد الانتقاء والتحوير، إن الأدب هنا يذكر الحقيقة حول الحياة اليومية بما يُوسع مدارك متلقيه فى لغة مكثفة مركزة، وفصول قصيرة، يحكى الراوى العليم عما رأته زينة وما لم تر، عبر شخصيات قليلة، فزينة بطلة العمل تعمل لدى فيصل وسوسن، اللذين يعيشان وحدهما فى شقة أنيقة، ولهما ولد وحيد (جاد) مهاجر إلى أمريكا، زينة لها ابنة وحيدة أيضا هى بشرى، التى تركت الجامعة تحت أثر قلة دخل والدتها

شتات عبد السلام بنعبد العالى

صدر مؤخرًا، عن «منشورات المتوسط – إيطاليا»، كتاب جديد للمفكر المغربى عبد السلام بنعبد العالي، بعنوان: شتات. وفى تعريفه يقول: رغم أنّ الكاتب يظلّ ضائعاً فى «شتات» ما يكتب، تائهاً بين دروب لا يبدو أنّها تتقاطع، فإنّ بإمكانه أن يرجع القهقرى، كى يتبيّن الخيط الذى يربط فيما بين ما كتب، وربّما قد يتّضح له أنّه يتّبع، على رغمه، وربّما عن غير وعى مباشر، مسالك تُخطّ له، ومسارات ترسمها انشغالات اللحظة التاريخية والمعرفية التى يتفاعل معها، وأنّه لا يحيد عن «مدار» تدور حوله الحياة الفكرية، بحيث ينتهى به الأمر، بأن يعمل على خلق وحدات. هذا النّوع من الوحدة التى تثوى خلف التشتّت الظّاهر، والتى قد يتبيَّنها القارئ ويبنيها أكثر ممّا يقع عليها المؤلِّف و«ينويها»، هى التى قد تبرّر لَمَّ الشتات واقتراح عناوين، وهى التى تدفع القرّاء لأن يبتدعوا عناوين حتّى لتلك الكُتب التى تتخفّى وراء عناوين تبدو محايدة. فكأنّ الكُتب ما تفتأ تغيّر عناوينها بحسب القراءات، حتّى وإن أصرّ أصحابها أن يخصّوها بعناوين تعيّن موضوعها، وتحدّد «هويتها».

ومما ورد فى الكتاب: «يهاجم جيل دولوز بعنف ساخر أولئك الذين يجعلون من الكتابة استعادة لذكرياتهم الشخصية. وهو يعتقد أنّ الكتابة ليست هى أن تحكى ذكرياتكَ وأسفاركَ ومغامراتكَ العاطفية وأمراضكَ وأحزانكَ وأحلامكَ وأوهامكَ.» أن تبالغ فى الواقعية أو التخييل، فالأمران سِيّان: فى الحالتَيْن كلتَيْهما، يتعلّق الأمر بحكاية بابا-ماما، والبنية الأوديبية التى نُسقِطها على الواقع، أو التى نستبطنها فى الخيال. ففى نهاية المسار سيتعلّق الأمر بالبحث عن أب، كما فى الحُلم، وذلك ضمن مفهوم عن الأدب يحيل إلى الطفولة. أكتبُ من أجل بابا-ماما.» لا علاقة للكتابة بما هو شخصي، بل إنّ لها علاقة بالحياة. لكنّ الحياة أمر يتعدّى الأشخاص، والانكباب على ما هو شخصى يحُول بين الكاتب وبين «أن يَرى». أنتَ تكتب لأنّ شيئاً من الحياة يمرّ عبركَ. ليست الكتابة قضية أرشيفات وتوثيق. وليست مهمّة الكاتب أن ينقّب فى أرشيفه. فأن يقتصر الأديب على طفولته وذكرياته الشّخصية أمر لا يعنى أحداً، بل قد لا تكون هناك جدوى من ورائه على الإطلاق. الكتابة شهادة للحياة ومن أجلها. ليست الكتابة تسجيلَ ذكريات، ولعلّها، بالأولى، تفجيرٌ لها وللّغة التى سُطّرت بها. إنّها أساساً نسيان.



عبد السلام بنعبد العالى كاتب ومترجم وأستاذ بكلية الآداب فى جامعة الرباط، وعضو الأكاديمية المغربية.

من مؤلفاته: الفلسفة السياسية عند الفارابي. أسس الفكر الفلسفى المعاصر. حوار مع الفكر الفرنسي. فى الترجمة. ضيافة الغريب. جرح الكائن. القراءة رافعة رأسها. الكتابة بالقفز والوثب. انتعاشة اللغة.

من ترجماته: «الكتابة والتناسخ»، وكتاب «أتكلم اللغات جميعها» لعبد الفتاح كيليطو، وكتاب «درس السيميولوجيا» لرولان بارت.

إقامة خلفوف فى القلق

عن الدار المغربية العربية صدرت مؤخرًا مجموعة قصصية بعنوان «إقامة فى القلق»، للكاتب محمد خلفوف. تضم المجموعة القصصية إحدى عشر قصة هي: شتاء عادي، الوقائع الغريبة لاختفاء عباس بن فرناس، آدم والتفاحة، قصة حب حزينة، رسالة ليلية، هو وهي، إعلان زواج، لقاء فى ليل متأخر، زيارة السيد، مذكرات مراهقة، حلم.



تتناول المجموعة عبر أسلوب يمزج ما بين الواقعية والفنتازيا.. العديد من الموضوعات والتيمات مثل: القلق، الوحدة، الإغتراب، الحب، الموت، الجنس، التغيرات الزمنية، العلاقات الإنسانية، سؤال الكتابة... وقد قدمتْ للمجموعة القاصة المغربية سلوى ياسين، وجاء ضمن مقدمتها ما يلى : «ما يُميز كتابة محمد خلفوف هو مزاوجته فى قصصه بين الخيال والواقع، بين الممكن حدوثه وبين ما هو صعب أن يقع. ويتسلح من أجل تحقيق ذلك بعقيدة راسخة بأن القصة القصيرة لا يُعجزها صغر الحجم ما دامت تلوذ بالأدوات الأصيلة للسرد والوصف وللانتقال بالأحداث نحو نهاية سلسلة قوية نُصدقها ونتماهى معها كقراء.

فى مجموعة «إقامة فى القلق» اختار الكاتب أن تكون لغته مباشرة لا تترك أى مساحة للتأويل المختلف عما يريد قوله، وبمقابل ذلك تمنحنا تلك اللغة مساحة كافية لنتخيل ونُحول الأحداث إلى صور تتحرك كما لو فى لقطة سينمائية. يمتلك الكاتب محمد خلفوف لغة قوية مطواعة تمكنه من الكتابة دون وجل من انفلات خيط السرد أو من أن تتوه كلماته عن طريق المعنى الذى يأمل فى إيصاله... ليقدم من خلال مجموعته القصصية هذه : مشروعا أدبيا متقنا وواضح المعالم».

التى تعولها هى وخالتها، وسيطالع القارئ فوضى الحياة وعبثيتها عبر بانوراما شاملة للحياة فى مدينة بيروت قبل انفجار بيروت المروع:
أديش لازمك؟
لكن زينة لا تعرف كم يلزمها، فالليرة تتراجع باستمرار، والاسعار ترتفع بين يوم وآخر، بل بين ساعة وأخرى، فالسوق شديدة التوتر، ولا تستقر على حال.
«ما بعرف يا ست سوسن»، أجابتها زينة، «كل يوم السعر شي، الجمعة الماضية علبة اللبنة كانت بسبعة آلاف ليرة، اليوم بأربعة وعشرين، هالمحلات بتكسّر عالدولار».
احدى جوانب الفن يتأتى من مراقبة الحياة اليومية وتأملها، الراوى هنا يلمس واقع الشخصية فى ممارستها الحياتية التى تضج من ارتفاع الأسعار، وينبض المشهد الحوارى بين زينة ومخدومتها بثقل هذا الواقع عليهما، حيث الأسعار فى ازدياد ليس ما بين يوم وآخر؛ إنما بين ساعة وأخرى، هكذا يُعمق الكاتب إحساسنا بالواقع.
سنرى الأنا فى همّها الجماعي، وذلك لمحاولة تبصير هذه الذات الجماعية بواقعها المُزري، وانماء الوعى فيها بما يدفعها لتأمل هذا الواقع؛ ما رأت زينة؛ هو ما يراه كل مواطن عربى الآن من معاناة فى كل مناحى حياته، كأزمة انقطاع التيار الكهربائى لفترات طويلة عبر اليوم الواحد، وتدهور العملات المحلية، وما يستتبعه من ارتفاع فى الأسعار ناهيك عن الفوضى فى شوارع المدن العربية:
«الكهربا مقطوعة».
لم تدم نعمة « كهربا الدولة طويلا ، هى عادة تدوم ساعة وهذا كاف فى الصيف، فى شهر آب، ليسخن ماء القنينة، لكنها هذه المرة لم تدم سوى القليل، كما تفيد بذلك درجة حرارة الماء، فما كان من بشرى إلا أن لبست ثيابها الداخلية على عجل، وعمدت إلى تسخين الماء بالطنجرة على الغاز، وهى تلعن الذين أذلوا الناس والبلاد.
«الله يلعنهن، ذلّونا الله يذلّن!»
فى النصف الثانى من الرواية: ما لم تره زينة، عالم ما بعد انفجار بيروت، حطام وأجساد مفتتة.
لم تدرك زينة أن الكون انفجر.
انفجر الكون مرة ثانية، بعد أن انفجر أوّلاً إذ كان فراغاً ونشأ من هذا الانفجار الوجود. أما هذه المرة فقد انفجر الوجود وتحول إلى فراغ وعدم. تحول الوجود إلى هيولي، إلى فوضى ما قبل الخلق.

كأن رشيد الضعيف، وهو يكتب حدث انفجار بيروت، كان يتنبأ بأن هذه المشاهد ستكون أمام المواطن العربى كل يوم، وهو يشاهد ما يجرى فى غزة، وكأنه يصرخ فينا بأن المقدمات هى أساس المُخرجات

لم تر زينة شيئا
لم تر سحابة عظمى ملأت بيروت. ولم تر مبانى بالآلاف تتهاوى وتنهار على أصحابها. ولم تر بشراً تتقطع أجسادهم بألواح الزجاج أو يختفون أحياء تحت الأنقاض.
حكاية الحدث هى مشهد وضع فى حالة حبكة، يتذرع به الكاتب أملا فى الوعى الجماعي، فهو ينطلق من الواقع لدفع المتلقين إلى الوعى بهدف تغييره، أو إنشاء واقع جديد أكثر إنسانية، إن الكاتب فى هذه الرواية على وعى حاد بواقع الانسان العربي، وهو وقد جرّب فى أعمال له سابقة أنماط أحدث من طُرق السرد، لكنه فى هذا العمل يعود ليكون أكثر قُربا من آلام مواطنيه المهددين بالإبادة والتلاشى،
ستتوالى مشاهد الدمار والألم وزينة تستغيث من تحت الأنقاض بالنجدة لكن الكاتب يضعنا فى أول المشاهد المُرعبة بمشهد لأم أنها كانت تهدهد طفلها وإذا به عقب الانفجار يصير نصفين، ربما تعجز اللغة عن وصف حالة الذهول والألم التى حاقت بها: لم تر زينة ما حل بالأم الشابة وبطفلها.
اختلط صوت ضحكتها فجأة بأصوات تطاير الزجاج، وعبر فى اللحظة ذاتها لوح زجاج وفلق طفلها الذى بين يديها فلقتين، وشقه نصفين. لم تستوعب الأم ما جرى.
فى رحلة الوفاء تُصر زينة برغم جروحها أن تذهب إلى بيت مخدوميها لكى تُطمئن جاد ابنهم المقيم فى أمريكا: لم تكن زينة تدرى ما ينتظرها فى الخارج، لأنها فى الحقيقة وإن تكن واعية فهى غير مدركة، إنها غير مدركة لما جرى، لكنها ستدرك..أو ربما ! فما جرى ليس من المدركات التى يتميز بها البشريون، إن ادراكه ليس مُعطىَ كما هو معطىَ إدراك أشياء الحياة العادية أو النادرة.
فالوعى استقبال المثيرات من خلال الحواس، لكن الادراك هو تصور ما استقبله الوعي، واستخدام القوة العقلية التى تعرف بها النفس والأشياء والتعامل معها وتمييزها، وعدم إدراكها هذا جعلها تقطع رحلة فى غاية الشقاء من بيتها إلى بيت مخدوميها، فنرى نحن أسماك ميتة وهِررة تصارع موتها وأُناس يصارعون فى الرمق الأخير جراحهم وطيور أسطورية تأتى على ما تبقى فى الكون الذى تتحرك فيه زينة، وتأتى هذه المشاهد فى إيقاع متسارع غير مكرر، ربما أراد الكاتب التأكيد على الفجيعة الذى سيعقبه بمشاهد عبثية بعد الانفجار، أو تفاعل الأحداث عقب الانفجار فنشاهد عبر تلفزيون الأستاذ فيصل استقبال الرئيس الفرنسى ماكرون: فيسخر الراوى قائلا: ماكرون يُستقبل استقبال المُخلصين!
وفى ذكرى الحدث الجلل، نشاهد فتيات بملابس رياضية للمشاركة فى إزالة الأنقاض! وتأتى عناوين الأخبار بمنتهى الخفة مثل: تحقيقات المرفأ.. جريمة بلا مُجرم!! وتعلو السخرية لآفاق السماء حين يُظهر التليفزيون فتى يهمس لزميله مُتمنيا حدوث الانفجار بالشتوية حتى يحصل على عُطلة فى هذا اليوم!! ربما أراد الكاتب بكل هذا الكم من مشاهد العذاب وصور الجحيم تركيز الضوء على روح الفاجعة، وتجلى هذا فى مشهد الختام، حين رأينا الأستاذ فيصل يبتسم أمام التليفزيون ابتسامة السخرية من القدر ويظهر وجهه غافيا أو مُطفأ أو ربما ميتاً.
فى أحد حوارات رائد الرواية العربية نجيب محفوظ أنه فى بداياته اطلع على اتجاهات عديدة من الكتابة مثل تيار الوعى وغيرها لكنه اختار الواقعية، لأنها أقرب لتناول هموم شعبه ومشاكله وهذا قمة الانتماء، وهذا ما فعله كاتبنا باقتدار.
كأن رشيد الضعيف، وهو يكتب حدث انفجار بيروت، كان يتنبأ بأن هذه المشاهد ستكون أمام المواطن العربى كل يوم، وهو يشاهد ما يجرى فى غزة، وكأنه يصرخ فينا بأن المقدمات هى أساس المُخرجات، وإذا لم ننتبه لهذا الخراب فى كل مناحى حياتنا، فحتما سنكون صيدا سهلا للأعداء والمتربصين.

كتابى

أوديب فى الطائرة

محمد سلماوى

تخصص «أخبار الأدب» هذه المساحة للمؤلفين ليقدم كل منهم كتاباً جديداً له للقراء من الزاوية التى يختارها.

آخر كتاب صدر لى هو رواية «أوديب فى الطائرة» (الكرمة - ٢٠٢٤) التى تمزج بين أسطورة الملك أوديب الشهيرة كما وردت فى التراجيديا الإغريقية فى عصور ما قبل الميلاد، وأحداث ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ التى أدت لسقوط الرئيس الأسبق حسنى مبارك كما سقط أوديب عن عرش طيبة، وإذا كنت قد كتبت قبل ذلك رواية «أجنحة الفراشة» التى صورت الحياة فى مصر خلال السنوات الأخيرة من حكم مبارك والتى خلصت فيها إلى أن البلاد مقبلة حتما على ثورة سيفجرها الشباب فى ميدان التحرير، فإننى فى «أوديب» أصور ما حدث منذ انطلاق الشرارة الأولى للثورة وحتى تنحى مبارك ووصولا إلى دخوله السجن، لكن الرواية الجديدة تميزت بأنها امتزجت بالأسطورة، وذلك بسبب ما وجدته من تقابل وتشابه بين تلك الأسطورة القديمة وأحداث تاريخنا القريب، ففى الحالتين يتفجر الصراع من جراء التضاد أو المفارقة ما بين صورة الحاكم عن نفسه، سواء كان هو أوديب أو مبارك، وصورته عند الجماهير فى الشارع، فقد كان أوديب يعتقد فى نفسه أنه البطل المغوار الذى جلب النصر للبلاد، بينما كان عند الجماهير هو سبب البلاء الذى حل بالبلاد بسبب الإثم الذى ارتكبه دون أن يدرى، فهل كان مبارك يدرى فى سنواته الأخيرة حجم التخلف والفساد الذى استشرى فى دولته؟ وقد استمدّ أوديب شرعية حكمه من أسطورةٍ تم الترويج لها فى دولته بأنه قتل الوحش الرابض على أبواب المدينة،



فما مدى صحة رواية الضربة الجوية الحاسمة التى نسبت لمبارك والتى قيل أنها جلبت لنا النصر فى حرب أكتوبر؟ وإذا كان هناك تواصل تاريخي بين «الفراشة» و «أوديب»،فإن التواصل بينهما قائم أيضا على المستوى السردى الذى اعتمد فى الحالتين على الأسلوب الواقعى، فرغم امتزاج الأحداث التاريخية فى «أوديب» بالأسطورة القديمة إلا أنه تم معالجة الأسطورة بأسلوب واقعى تماما وكأنها جزء من أحداث الثورة التى انطلقت من ميدان التحرير عام ٢٠١١، وهنا قد يفرض السؤال نفسه: ولماذا اختار الكاتب أن يمزج أحداثه التاريخية بالأسطورة الخيالية؟ أولا لأن الأسطورة بذلك قد منحت بعدا تاريخيا للأحداث التى عايشناها عام ٢٠١١، مؤكدة أن قصة الحاكم الطاغية الذى يجلب بأفعاله البلاء على البلاد، قصة متكررة عبر التاريخ، من عصور ما قبل الميلاد وحتى القرن ال٢١ بعد الميلاد، وهكذا تُسقِط الرواية عنصر الزمن، فلا يصبح هناك فاصل قاطع بين الماضى البعيد والحاضر القريب، بين البعد الأسطورى والإطار الواقعى، وهكذا يصبح بمقدور أوديب الذى عاش فى عصور ما قبل الميلاد أن يركب الطائرة التى لم يتم اختراعها إلا فى بداية القرن الـ٢٠، ويكون أحد قادة الشباب الثائرين على أوديب مخرجا للأفلام سينمائيا، يحلم بتصوير وقائع الثورة فى فيلم وثائقى يشارك به فى مهرجان أمستردام للأفلام التسجيلية، وما بين هذا وذاك تغوص الرواية فى نفوس أبطالها لتصور مشاعرهم وتعرى دوافع كل منهم، وقد سألنى أحد الزملاء الصحفيين فى حوار صحفى: إذا كان الأديب سيكتب التاريخ فماذا يكتب المؤرخ؟ فقلت: إن التاريخ الذى يكتبه الأديب غير ذلك الذى يكتبه المؤرخ، فالمؤرخ عادة ما يعنى بسرد الوقائع التاريخية، بينما ما يهم الأديب هو تصوير المشاعر والأحاسيس والعواطف، وما يحركه هو بيان الدوافع الإنسانية التى تسببت فى تلك الوقائع التاريخية، وكثيرًا ما نجد فى الأسطورة التى عاشت لسنوات فى وجدان الناس التجسيد الحى لهذه الأحاسيس ولتلك الدوافع.

إبداع

الأشجار هنا وهناك

محسن يونس



فعلها أخيرا، وأخذنا معه فى طرفة عين، ولا يسألنى أحد ما: كيف فعلها؟ لأنى ببساطة جاهل أزلى فى هذه النقطة، فهى ليست لعبتى – أنا هنا لأقص القصة فقط - أقصد أننى لا أحمل عقلا يمكِّنُنى من الاهتمام بما أسماه قبلا، وصدع به رؤوسنا، وهو القدرة على اختراق الزمن، وطبيعى أن يتبع اختراق الزمن، تغير المكان، الآن وبصرف النظر عن أننا صدقناه أو كذبناه قبل أن نرى أنفسنا معه منتقلين دون سفر مرهق تتوالى فيه بلاد وطرق وجغرافيا، ومع هذا أصابنا رعب وخيبة، ونحن نكتشف انتزاعنا الفعلى من مكاننا فى حارتنا حيث كنا نجلس تحت تكعيبة من أشجار العنب فى ركن منعزل من كافيه يدعى «المنظر الجميل» إلى مكان موحش، على البعد واجهتنا أشجار كثيفة، وكدنا نسقط فى مناقشة عقيمة عن احتمال حمل هذه الأشجار ثمارا؟ أم أنها أشجار بلا ثمر؟!

الحمد لله لم نسقط فى ثرثرة تافهة، لأن ما نحن فيه فوق كل لت وعجن عن الشجر أصلا، أو أى شىء فى هذا المكان القفر إلا الإلحاح فى عودتنا كما كنا نجلس من قبل مستمتعين بتدخين الشيشة، وشرب الشاى والقهوة بن محوج بالحبهان، استخدمنا ألسنتنا لنصرخ فى وجه من جاء بنا إلى الوسع الموحش فى زمن قديم، عرفناه من هؤلاء الهمج شبه العراة، لهم شعر رأس مشعث، جاءت إطلالتنا عليهم من فوق مرتفع، وهم هناك فى سهل يستخدمون الحجارة كسلاح فى الهجوم على بشر مثلهم عراة لهم نفس فروة الرأس ملبدة الشعر، وهم يردون الهجوم بهجوم مضاد بنفس السلاح أى الحجارة، حتى أننا أغمضنا عيوننا، ولكنا كنا نسمع انفلاق الرؤوس، بعد هبد الحجر!!

صرخنا فى وجه من جاء بنا إلى حقبة العصر الحجرى: «ماذا فعلت؟! كنا نريد منك أخذنا إلى زمن ومكان فى المستقبل، ولكنك جئت بنا إلى ماض سحيق.. أرجعنا حالا إلى كافية المنظر الجميل».

بانت لنا الورطة تنام داخل ورطة، أى والله كما قلنا: ورطة تنام داخل ورطة، أخونا الجهبذ أفضى إلينا بنقص علمه.. العَكَرُ حفظ صفحة الاختراق، وأول ما جرب جرب فينا، وغاب عن وعيه المضبب صفحة العودة!!

خيبة ما بعدها ولا قبلها خيبة، طيب.. هو مأفون، وما نحن؟! بالله عليكم لا تفتحوا باب جلد الذات، فمن يدخل منه، لا يحصد إلا الحسرة فوق الحسرة، ولا يجد منفذا يستطيع من خلاله لملمة ضياعه، نحن شركاء، فلا لوم ولا عتاب، الهم يطولنا جميعا، كم من أفلام شاهدنا؟ الكثير الكثير.. كم من كتب قرأنا؟ هووووه.. هووووه.. كم من خطب وعظ وإرشاد سمعنا؟.. عد أوراق الشجر، عد حبات المطر طول فصل الشتاء لن تستطيع حصرها، هل هذه الإجابة تعجبك؟ إذن اختصر طالما أنها أعجبتك، ماذا تريد بالضبط؟ ما فكرتك؟.. فكرتى تتركز حول كيف ندخل الورطة بأقدامنا؟! القصد أننا نمتلك وعيا.. حكاية الوعى – وسوف نقاطعك - يا أيها الصاحب فيها نظر.. ألا تصدق أن حكاية الوعى فيها نظر؟! لأن الأمر يتوقف عند أى مجال أنت على وعى به، أن تحصل على الوعى بجميع مجالات الحياة، هذا صعب المنال وربما يكون مستحيلا.. طيب قل لنا يا أبا الوعى كيف غُرر بنا؟! يا أخى والله شرُّ البَلِيَّة ما يُضحك، أنت منذ البداية أوضحت أنك لا مؤاخذة ثور الله فى برسيمه فى مسألة الماورائيات عند التحدث عن ولوج الزمن، أنا ثور الله فى برسيمه وأريد العودة الآن لحارتنا، بدأنا نسمع أصواتا غريبة تشبه الصراخ بدأت تتردد من بعيد، ربما من بين الأشجار إلى يسارنا فى امتداد ارتفاع نفس الأرض التى نقف على أديمها، دون أن يظهر من يصدرها، لعلها أصوات ديناصورات.. من قال أكد صحة قوله أو خطأه، بتعليق ألحقه بقوله: أقول لعلها.. لم يمنعنا تعليله من سؤاله: من أين عرفت أنها أصوات ديناصورات؟ سمعتها فى أحد الأفلام، لو كانت ديناصورات حقيقية فاقرأوا الفاتحة على أرواحنا، عدونا مباشرة – فالروح ما بعدها روح - نحو هضبة، كأنها سور ممتد يرتفع عن الأرض، أردنا أن نتحصن بجرمها المستطيل، نستند عليه بظهورنا وتكون وجوهنا نحو الوسع، يمكن أن تأتى عبره الوحوش، أى وحوش فنراها، بعد أن حصنا ظهورنا بكتلة الهضبة الحجرية، أحطنا دون سابق اتفاق بمن تخطى بنا حاجز الزمن، وصرخ هو لأنه ربما رأى غدرا فى عيوننا، وقال إنه لو أصبناه، فما الفائدة؟ هل تمكننا إصابته من العودة إلى جلسة كافيه المنظر الجميل كما طلبنا منه ونلح فى الطلب؟!

دفعنا التذكر إلى الضحك غصبا، لأننا تذكرنا مغادرتنا كافيه المنظر الجميل، دون أن نعطى لعامله المسمى رياض أثمان مشروباتنا، قلنا ماذا يقول عنا بعد أن اختفينا من المكان؟!

يشاء الله بعد أن تجاوزنا عن انفعالنا المغيظ، وما كنا ننتويه تجاه صاحبنا، أن ينجح فى الولوج بنا عبر جدار الزمن مرة أخرى – ولا أحد يسألنى كيف فعل هذا فأنا لا أعرف، أنا هنا كما قلت سابقا لأقص القصة - أثناء فترة الولوج وهى مقدار دقيقة كنا فرحين، وتساءل البعض هل نعود لكافيه المنظر الجميل أم إلى بيوتنا؟

حينما فتحنا عيوننا، وقد طلب منا إغماضها عقب دقيقة الولوج، تلفتنا حولنا.. ناح واحد منا بجد: ضعنا.. أقول لكم ضعنا فى أزمنة ماضية، بسببِ هذا الخرفِ الملعونِ..

كنا فى مكان آخر ارتعدت أجسادنا، والجليد يحيط بنا، كنا فى ثلاجة طبيعية، لا رحمة والبرد يتخلل عظامنا، ما الذى جعلنا نفقد شيئا كبيرا من رشدنا وأطعنا من يحفظ صفحة ولا يحفظ المقابلة لها، أى قلة عقل أعمتنا عن توقع النتائج؟! تجمدنا فى مكاننا مع أننا وجدنا طيورا تحلق فوقنا رائحة غادية، كيف تعيش فى هذا الصقيع؟! أكيد نحن اخترقنا الزمن نحو الماضى، وعلى وجه التحديد العصر الجليدى بلا شك، طاقة نور وسط الضباب البارد، أشار واحد منا إليها حيث رأينا خمسة أو ستة من الرجال أشعلوا نيرانا، وتحلقوها، قلنا إن علينا السير نحوهم، ومشاركتهم دفء النيران، نجنا يا الله من المخفى، هل كنا سوف نكون صيدا سهلا لهؤلاء المتحلقين حول النيران، أحدهم يغذيها بفرعين من الشجر الجاف، واثنان منهما يحملان.. لا.. لا.. لا أستطيع ذكر ماذا وضعوا فوق النيران، فالخلاصة هى أنهم مجموعة من آكلى لحوم البشر والعياذ بالله، تراجعنا على أطراف أصابعنا، وأحرقنا صاحبنا المتسبب فى وجودنا بعيوننا، وقد فهم أن يفعل فعله ليعود بنا إلى كافيه المنظر الجميل، أو أى حتة قريبة منه، فكل واحد منا يعرف طريقه إلى بيته، فلما فعل – ولا يسألنى أحد كيف فعل، فأنا لا أعرف، ولست مهتما، أنا أقص القصة – لحظتها أى زمن الدقيقة التى أمرنا فيها إغماض العينين، وهى زمن الولوج، تلقيت سؤالا قبل أن أطبق جفنى، فقلت بسرعة إن رأيى الشخصى فى المسألة التى نتعرض لها، ليس استعراض العصور القديمة، بل وجودنا بها قصرا أو عبطا أو قلة علم، الخطير فى الأمر هو وجودنا نفسه فى أزمنة لسنا منها، وأماكن عدوة لنا، ونحن لا يمكننا التوافق معها، وفتحت عينى، كنا فى نفس المنطقة الأولى من الولوج الأول.. ياللخيبة!!

كانت الأشجار على بُعد ما زالت، الحقيقة أن صاحبنا ظهر الارتباك فى كل حركاته، ووجهه يتصبب بالعرق، ويهرش فروة رأسه كثيرا، مما أكد أننا بالفعل ضائعون، فى مثل هذه المواقف يتوقف العتاب أو السباب أو أى فعل من عقاب بدنى، فالمصيبة أجلُّ وأعقد من أن يحلها رد عنيف، داهن صاحبنا اثنين منا، واحد على اليمين، والثانى على الشمال، كلماتهمْ حُملتْ بقدرٍ كبيرٍ منْ الرقةِ، وهم يطلبون منه أن يزيح عن نفسه أى قلق ويركز، فربما توتره هو السبب فى عدم نجاح التجربة، ربتا على كتفيه، كل واحد من ناحيته، وابتعدا ينظران نحو الأشجار، لمعت لحظتها فكرة جمع ثمار بعضها، وأكلها لسد نوبة جوع هاجمتنا، ثم التفكير فى كيفية المبيت، هل نبنى كوخا من أفرع الأشجار نأوى إليه ليلا؟ أم نترك لكل واحد منا حرية الاختيار، بين الكوخ الجمعى، وبين أن يصنع كل واحد كوخا له يخصه وحده؟!

أصغر ما فينا من شلة كافيه المنظر الجميل، لم يعجبه حديثنا، واندهش من سرعة استسلامنا، ووصفنا بأننا مجموعة من الخانعين سرعان ما يصيبهم اليأس، رددنا له الصاع صاعين كما يقال، مع أننا كنا نعرف أن اندفاعه وتلفظه القاسى فى حقنا ما هو إلا نوبة من نوبات فورة شباب لا أكثر، وضعناه أمام مشكلتنا، وأخبرناه أن يجد حلا يرجعنا إلى حارتنا، احمر وجهه وهو ينكسه قائلا بصوت خفيض: لا أعرف.. هو يعرف، مشيرا نحو صاحبنا المسبب فى مجيئنا إلى زمن تلو زمن من العصور القديمة، كل ذلك حدث مع تبرمات وزفرات غيظ، جعلته يحاول مرة أخرى، وصرخ: «يا قوى» فاخترقنا الزمن فى غمضة عين، فى اختراق كاذب إذا صح التعبير، لأننا وجدنا أنفسنا فى نفس المكان الواسع القفر كأننا لم نبرحه، هناك بعيدا ننظر نحو الأشجار، وهى فى هذه المرة كأنها تنادينا، فسرنا نحوها دون كلام..

اقتربنا وتوقفنا، قلنا فى مفاجأة: إن هنا يسطع نهار، بينما

كنا نجلس فى كافيه المنظر الجميل ليلا؟! أى مفارقة والله، تفلسف واحد منا بعيدا عن ما ذكرنا فى شأن النهار والليل قائلا إننا – أى الجنس البشرى – بمناسبة اقترابنا من الأشجار كنا فوقها نعيش فى بداية وعى الإنسان بوجوده على الأرض، مرت القرون ونحن ننتقل من شجرة إلى شجرة، فالعالم كان غابة متسعة متشابكة الأغصان، وافرة الخير من فاكهة وديدان، وحيوانات وطيور، كانت تحت يدنا، لاحظنا أن الشجر كل واحدة منه لها عمر مثلنا، يبدأ وينتهى يوما ما، وكلما انتقصت الغابة شجرة ظهرت الأرض أسفلنا، كانت تدعونا إليها، ونحن ننظر إلى أديمها بفزع ورفض من النزول إلى أديمها!!

بعد استيعابنا لحتمية الفناء، وقد وصلنا إلى التعرية الكاملة على الأقل فى المساحة التى كنا نعيش فيها، كنا بلا شجر، ووجدنا أنفسنا نقف منتصبين على سطح الأرض مستخدمين أرجلنا، هالنا ألا نجد ذيولنا فى مكانها المعهود من أجسادنا، كنا نبادل الفراغ اللكمات بأيدينا، ولم نتوقف عن السير، كنا نسير بالفعل نحو الشجر فى هذا الزمن الذى ولجنا إليه، صرخ بعضنا فى وجه المتفلسف، مدعين أن لا الوقت ولا ما نحن فيه من عدم معرفة كيف نعود إلى جلستنا على كافيه المنظر الجميل يسمح بأن نتكلم بتخريج ليس عليه دليل نمسكه بأيدينا، كما نمسكه بعقولنا فى نفس الوقت، إلا أننا وجدنا أنفسنا على بعد قريب من الأشجار، هللنا صائحين ساخرين من صاحبنا: «أشجار.. أشجار أيامنا الجميلة.. هيا إليها..».

تقدم بعضنا خطوتين، تراجعنا كلنا سواء من خطى الخطوتين أو لم يخطوهما، تراجعنا مصدومين، وأصوات صاخبة رافضة تنطلق على سهوة: «ابتعدوا وإلا شرحناكم كما تشرح الجثث»..

رأينا الأشجار تحتل فروعها وأغصانها قرود من كل أمة، الغوريلا الضخمة، والبابون، والميمون، والمكاك، والكابوتشى، إلى جانب الشمبانزى، وقرود العواء، والسعادين!!

«هل هى التى تتكلم؟!».

لم نهتم بهذا كثيرا، لدينا الأهم، فهى قرود على أية حال، تقاربت رؤوسنا: «علينا احتلال هذه الأشجار، ربما نرجع لسيرتنا الأولى».

«كانت أياما جميلة».

«هل تسخر؟!».

«لا والله لا أسخر، وحاشا لله».

عندما التفتنا قابلتنا عاصفة من الصراخ والتهكم: «سمعناكم تتحدثون عن ماض جميل؟!».

عدنا تتقارب رؤوسنا، كنا نحاول وضع خطة..

سمعنا صرخة تختلط بقول حاد وباتر: «أيها المحبطون ارجعوا حيث كنتم..».

صرخنا نحن أيضا: «أيتها القرود لا تتجاوزون.. ألا يكفى أنكم قرود؟!».

كانوا يهبطون الأشجار مسارعين فى الالتفاف حولنا، كنا نسمع جملتهم، وهم يقتربون، تؤكدها الأنياب الطويلة، والمخالب الحادة: «سنشرحكم، كما تشرح الجثث..».

مفاجأة رؤيتنا لهم عندما غادروا الأشجار، يقفون على أقدامهم التى تشابه أقدامنا، ويلوحون بقبضاتهم، التى تشابه قبضاتنا، كانت حقيقة كاشفة، إنهم ليسوا قرودا، هذه الحقيقة جعلتنا نبدأ المعركة.

القصيدةُ موسيقى



عِذاب الركابى

. الكلمةُ فى البدءِ
ولا تقبلُ إلاّ أنْ تكونَ كلمةً!
والفرحُ مهنةُ مَن لا أقدامَ لهمُ فى الحياةِ..
ولا عيونْ
كائنٌ خُرافى مُراوغٌ،
وهوَ يرى نفسَهُ
فى مرآةِ الواقعِ المهشّمةِ
غيرَ عادلٍ،
وكما الزمنِ خؤونْ!

. الأملُ – اليوتوبيا
حينَ يكونُ بلا أملٍ،
مثلُ شخصٍ قَلِقٍ،
يضربُ خيمتّهُ فى الفراغْ!

. لا رهاناً رابحاً
على غدٍ بليدٍ
يتبخترُ مخموراً بنبيذِ نرجسيتهِ،
وهو بثيابِ الأمسِ المقيتْ!

. الكراهيةُ..
حينَ تكتبُ سيرتَها
بأبجديةِ القوةِ والنفوذِ.. وقاحةٌ
والحُبُّ – شهوةُ الروحِ
غيرُ معنى بما يُنسبُ إليهِ
من تُهمٍ جاهزةٍ.. وهزائم!

. النُّورُ الفستقى الظلالِ
خجولٌ!
وفى غربةٍ شاقةٍ مُزمنةٍ،
وهوَ يُخفى دفترَ ذكرياتهِ الجميلةِ
حينَ يرى مجالسَنا شاحبةً
كوجهِ الوطنِ،
يميّزُ كراسيها لونُ الضجرِ،
وسُعالُ أباطرةِ الظلامْ!

. لا شمسَ مشرقةً مُطمئنةً
فى نهارٍ قَلِقٍ،
لمْ يحصّنْ نفسَهُ
من وساوسِ ومؤامراتِ الليلِ الحالكِ
الطويلْ!

. كُلُّ عشقٍ
بلا وضوءِ القلبِ،
ويفتقدُ لشروطِ الصّلاةِ
ذنبٌ أعظمُ!
لا تعرفُ المغفرةُ لهُ عنواناً،
ولا طريقاً!

. كُلُّ صداقةٍ وألفةٍ
لا تُفضى إلى عطرِ الهبةِ الباذخِ،
والحنينِ العاصفِ،
بمثابةِ عدوانٍ جائرٍ
على حدائقِ وحقولِ المحبةِ
فى فجرٍ نديّ!

. لا وردةً،
لا شجرةً،
لا طيراً،
لا أحداً من هؤلاءِ
يفتحُ أبوابَهُ المخمليةَ،
لربيعٍ قادمٍ
على عُكازاتِ صيفٍ ثقيلْ!

. لا طفلاً،
لا امراةً،
لا شيخاً،
لا أحداً من هؤلاء،
ينتسبُ ويفخرُ بهويةِ وطنٍ،
رغيفُ حُريتهِ شحيحْ!

. لوْ نجتمعُ
- فى كُلِّ مرةٍ -
فى بيتِ الصّدقِ،
وبنوايا من كرستالِ الروحِ
ما كانَ للأكاذيبِ
كُلُّ هذا الصّدى العاصفِ،
وهذا الانتشارِ والسلطةِ والنفوذْ!
. آهٍ..
لوْ نمارسُ الحنانَ بسهولةٍ،
وتكونُ لغتنا الفاتنة الهمسَ
لغدتِ النوايا المتزاحمةُ
فى مكرِها المُبيّتِ والمُبرمجِ
محضَ رمادْ!

لَدغةٌ فى القلبِ

إلى أحمد الطَّحّان

أحمد عايد

لِنذهبْ إلينا
أمامَ قصائدِنا الهاربةْ
تعالَ، ومُدَّ يدَيكَ
فـ (زينبُ) فى الِانتظارِ
تعجَّلْ؛ ففى الباصِ شِعرٌ
فصيحٌ يريدُ زيارةَ جُمهورِهِ
فى الحَوارى، وينسى بُروجَ
اللُّغَى الحاجبةْ
جميلٌ (عَلِيُّـ)ـكَ.. أجملُ ممَّا
تظنُّ.. جميلٌ لأنَّكَ أنتَ
الجَمالُ الـمُضافُ لكلِّ الذين
تُرينا قصائدُك العاتبةْ
لنا سَفرٌ سيُدبِّرُهُ الشِّعرُ
فى الصَّمتِ والـملكوتِ.. لنا
حَنَقٌ مُترفٌ ضدَّ ما لا نُحِبُّ
مِنَ الأدعياءِ، ومِن شكلِ مَن
يظهرون علينا بمكياجهم فى
الرُّؤى اللَّاعبةْ
نُسافِرُ فى هذه الرُّوحِ
حتَّى نرانا دُمًى فى أماكنِنا
لم تُغادرْ، ولم تتغيَّرْ سوى
أُمنياتِ الهوى الخائبةْ
فدعْنا من الحزن.. ها قد أخذنا
نصيبَينِ منه، وعِشنا زمانًا
يرى لدغةَ الموتِ فى القلبِ
صالحَ أعمالِهِ، فَسَبَبْنا الحياةَ
وما يترامَى علينا من الأجوبةْ
فخُذْ دورَك الآن.. أنتَ الـمُتوَّجُ
بالشِّعرِ والحزنِ والألمِ الـمُتنامى
وقُمْ بالمراثى.. ارثِنا.. نحنُ موتاكَ
لستُ تموتُ وأنتَ كلامٌ ضحايا
رأوا فى الرَّدى ضحكةً جاذبةْ
ودعنى أُعِدُّ الكلامَ
كلامًا عن الفقدِ
يفقدُ معنى المرادِ
ولن أكتُبَهْ!

مقال فى رثاء الطحان لفيروز كرواية وقصيدة له على الصفحة الأخيرة

حسين الصومالى

حسين عبد الرحيم

خرجت من جربين المعلم ضاحى فجرا، أحمل بطانيتى الرمادية المهترئة، أتوجه لفرش البطيخ، رآنى العم كامل شاهين من بعيد، نادانى قائلا:

ـ أحضر لك العشاء يا صومالى؟

قلت فى كدر وجهامة:

ـ شكرا عم كامل تعيش.

كدرا مرهقا نظرت إليه فى أدب، نظر إلى فى شفقة، سألنى:

ـ تنام؟

قلت:

ـ نعم.

بدا المطر خفيفا فى أول العرب، تمددت، ارتديت طاقية صوف شراقى فوق رأسى، كبستها فى دماغى، تخطت أذنى، شعرت بدفء، تمددت، أتى عم كامل وبيده بطانية ثانية، رماها فوق جسدى المفرود على قش الأرز، بين أكوام البطيخ المكومة على شكل هرمى، صنعت مرقدى، بطول مترين، تحسست جنبى الأيسر الذى صار يؤلمنى على غير العادة، فى العتمة، نهضت من جديد، أشعل سيجارة، نظرت للسماء الكابية، ركام السحب تلج فضاءات الغمام، تمددت على جانبى الأيمن، رحت فى نوم عميق.

رأيتنى سائرا على جسر ترابى طويل، بلا نهاية، الجسر ممتلئ بالحصى، مشيت أرفل فى بدلة كاوبوى، ببطء أنتعل حذاء بنياً قديماً، أتطلع لليمين ولليسار، رأيت الديار، منازل بالطوب الأحمر، قفر، دخان يخرج من بيوت مهجورة، الطريق يمتد، نظرت أسفل الجسر، رأيت قناطر جافة، نهر طويل... زراعات، أشجار السرو والعبل تطول السماء، بزغ النور فى بصرى، رأيت بيتا جديدا قديم الطراز، سألت نفسى فى الطريق:

ـ أين أنت الآن؟!

أتمدد كالميت، أروح فى بقاع مجهولة، فى حلم متكرر، تتجدد مفردات الحلم، نفس الجسر، يطول، وأنا السائر بلا اكتراث، لا أنوى شيئا بعينه، الوقت مغارب، البيوت ساكنة وأنا أدقق النظر، أتفحص البيوت المهجورة فى أسى، أسأل نفسى متأرجح الذاكرة ما بين ماض بعيد وآتٍ ملتبس.

أين رأيت تلك المنازل، هل سكنت هذه البيوت.... أتأمل قناطر، قنوات مائية تخرج من تحت الجسر ترمى بالماء أسفل ربوة تمتد بمحاذاة الجسر، طالت خطاى، أتطلع للبيوت والقفر والبلد الغريب، دقائق وبان على يمين الطريق وبمحاذاة أشجار السرو، سرادق كبير، يقف أمامه بعض ضباط الشرطة برداء أسود أحاول الدنو والهبوط تاركا الجسر المرتفع لأنسل بمحاذاته مدققا النظر بتلصص فى السرادق الطويل بمقاعده الخالية إلا من بعض العساكر والضباط أتطلع فى الواجهة فأرى ثلاث رايات خضراء وشعارا ملكيا، وعبارات مسطورة بمدخل السرادق.

«المغفور له حسين الصومالى الحبشى 24 يناير 1952».

نظرت إلى وجوه عدة لضباط بفئات عمرية مختلفة، كنت أنظر إلى رجل بعينه جالسا منزويا على يسار مدخل السرادق، كان يتبعنى، يرقبنى، يتتبع خطاى وهو القعيد الجالس على كرسى متحرك مرتدياً عباءة من الجوخ بجسد نحيل، يلف رأسه بعمة تطوق رأسه المفلطحة، دخلت السرادق فلم يعترضنى أحد، بدا صوت الصراخ يخترق أذنى وأضيئت أنوار فجأة بطول البرارى، بامتداد الممشى الترابى المحاذى للجسر الطويل، الصراخ يصل عنان السماء وأنا خائف، أسأل نفسى بلا جواب: فى أى زمن أمشى وأرى، ولمن هذه الوجوه؟!

يكاد صوتى أن يخرج بالصراخ لاستبيان مكانى، هذا الزمن الممتد بتكوينات غرائبية فى البيوت والوجوه والطرز المعمارية، أشتم رائحة قمائن طوب فى البعيد، أسأل عن دليل يرشدنى لطريق يخرجنى من هذه المتاهة.

كان الرجل القعيد يشير لى بهمس والضباط فى سكون لا ينظرون إلَّى، كأننى شخص معروف، مألوف لديهم، أتقدم بحذر وبطء، أنظر للداخل، فى نهاية السرادق كان التابوت مغلقا وحوله سياج من سلاسل ذهبية وبعض الأنفار يجلسون على المقاعد ينظرون للتابوت إلا الرجل القعيد الذى كرر إشاراته لى بالتقدم نحوه.

عادت أصوات الصراخ من جهات غير معلومة ولكنها قريبة، عدت للتلصص والتدقيق فى ملامح الجالسين فى السرادق كان هناك من يشبه المعلم ضاحى الكبير، يتحرك ويترك المقعد وبيده عصاه الأبنوس، رمى بفص الأفيون تحت ضرسه وقال للساقى:

ـ لا تتحرك من هنا حتى أناديك، تابع خدمة المتوافدين حتى تأتى التشريفة.

وددت الصراخ أستفسر عن الحاصل، لمن هذا التابوت؟

زحف الظلام فتلونت الدنيا من حولى وسكت الصراخ ورأيت من يناولنى كوب ماء، شربته ونظرت للوجوه بلا مجيب ولا تواصل مع أحد إلا الرجل القعيد الذى ألح فى طلبى، اقتربت دانيا من كرسيه فسألنى فى ثقة:

ـ لماذا تأخرت كل هذا الوقت؟، أنتظر حتى يأتى عمك.

لم أجد ما أجيب به، سألته:

ـ من أنت؟!

فقال لى:

ـ وحدك أنت من البداية. لا تخف، أنت من اخترت الطريق وتركت أباك وعمك، وذهبت لناس البحر.

زادت دهشتى وبت أرتعش، ترتج ذاكرتى بلا جدوى دون فائدة، سألته فى غضب وقد هاجمتنا تيارات هوائية كاسحة تأتى من غرب السرادق، دققت فى ملامحه من جديد متطلعا للجنود والضباط بمدخل السرادق التى ضوت فيه مشكاوات ومصابيح تسطع بأضواء مبهرة مع صوت نقيق ضفادع وخرير ماء من جداول أو قناطر قريبة، تأملت الرجل، هززت كتفه النحيل قائلا:

ـ من أنت، أين أبى؟

فقالها فى عبارة واحدة:

ـ اخرج من هذه المدينة وعد للإسكندرية، سافر يا بنى، ابحث عن أبيك، رافق تعلب، صاحبه، اسمع له، هو من يعرف كل شىء، اذهب للنبى دانيال، فمن الممكن أن تكون فرصتك الأخيرة للعثور على أبيك الصومالى.

التفت بغتة كانت أصوات الصراخ تدوى من جديد من نسوة لا أراهن إلا أن الصوت أفزعنى، شعرت برهبة تجتاح جسدى كله، خلا السرادق من المعزين وبقى التابوت كما هو، التفت يمنة ويسرة كان الضباط يمتطون خيولا عفية ويستعدون للرمح فوق الجسر الطويل المرتفع عبر قناطر وجداول مائية ترمى بالماء العذب من تحت الجسر لمجارى البرارى المؤدية للحقول.

زراعات عنب وتين ورمان أينعت فجأة وضوت بل سطعت من خلف الكهارب والمشكاوات التى بقت سارجة وكأنها نازلة من السماء، المكان يسبح فى نور وأضواء وأنا أتلمس خطاى منصتاً لهسهسة ووشيش وصوت شيخ يرتل ما بين البرارى والقفر، أسفل الجسر الطويل، بكرسى عال مذهب وعمامة حمراء وعباء سوداء، يتلو: «يوم يأت لا تكلم نفس إلا بإذنه...»

فررت وتركته دون أدنى اكتراث، كان صوت التلاوة يتعالى فى أذنى، فى عقلى فى نفسى وروحى، يهزنى، يرج كيانى ويخلخل ذاكرتى، لأعاود اجترار ما قاله الرجل القعيد: سافر للإسكندرية، اذهب للنبى دانيال، رافق تعلب ابن فاطمة الضاحى، صاحبه، واحترس من عربى الضاحى. راقبه فى صمت حتى تأمن شره، لعلها الفرصة الأخيرة لملاقاة أبيك والوقوف على مصيره.

***

قمت من نومى متحسرا دائخا، مفزوعا، اندثر الحلم وتوارى الشيخ القعيد على كرسيه المتحرك، فر فى البرارى بين الزراعات، وكانت تلك الومضة الأخيرة وصارت وكأنها ليست بحلم ولا رؤية.

أستحضر ما كان فى نومى وهو يتحرك ببطء بلا مساعد يدفع كرسيه للأمام، كان جسده يرتج، بان طوله الفارع رغم تقوس ظهره وانحناءته فوق كرسيه الإستانلس المتحرك، رأيت حبات العنب مدلاة حمراء فوق رأسه وهو يغوص فوق أرض طينية فى البرارى البعيدة، انتبهت بعدما أفقت على صوت زخات المطر فى أول العرب، بناصية الحميدى وطولون، أتحسس فرشة القش وقد غرقت فى الماء فابتلت ملابسى وجوربى وبلوفر أسود استوك كنت ألف به وسطى من أسفل غطاء البطانية الرمادية والأخرى الزرقاء التى رماها فوقى العم كامل، اعتدلت أتحسس علبة سجائرى من تحت الوسادة، أشعلت واحدة وكبست الطاقية الشراقى فى رأسى بدماغى محاولا اجترار واستعادة ما رأيته فى منامى:

ـ من هؤلاء الذين رأيت؟ من هو هذا القعيد؟ وماذا كان يفعل ضاحى الكبير بن سلطان رشوان الراحل منذ سنوات، ما هى طبيعة عمله وتجارته وما هو دور عربى الضاحى فيما يدور فى أول العرب، وأين التعلب الآن، ماذا يفعل ولماذا هو دائما غائب فى القنطرة شرق وإذا تصادف ورأيته كان فى حالاته المتكررة بعد شرب الحشيش، نشوة وسطل وتوهة يلتقطها القريب منه وخاصة عندما تسطع ملامحه بشفافية وطيبة مع برقة بصره التى يخشاها كل الرجال فى أول العرب، حتى خاله العربى الضاحى، كثيرا ما تجنبه وقت غضبه منحازا للحق مساندا الغريب والقريب بلا جور ولا اعتداء على أحد أياً كان ضعفه أو قوته، غريبا كان أم من أهل المدينة أو حتى جنوبيا يحيا على مجد جده الراحل ضاحى سلطان رشوان.

رأيت التعلب يخرج من مقهى الشكربالى قبل الفجر وبصحبته ابن سليم وسعد العجرودى، كنت أسأل نفسى فى حيرة تكررت كثيرا منذ قدومى لهذه المدينة:

ـ أين ومتى قابلت هذا الكسيح؟ فى زمن ما فات أم آخر آت؟

أهرش رأسى وشعرى المفلفل الأكرت متتبعا السحب فى سماء الله ململماً فرشة القش من وسط تلال البطيخ.



اللوحات للفنان: رينيه ماجريت

حول تكريس ثقافة السلاح فى الولايات المتحدة

أمة حمام الدم

فى عام 1970، بدأت مهمة مدتها ستة أشهر فى البحرية التجارية، حيث عملت كبحار ماهر على متن ناقلة إيسو، وعلى متن هذه السفينة اتصلت لأول مرة برجال نشؤوا مع الأسلحة كانوا على علاقة حميمة بها. فى أغلب الأحيان، كانت حمولتنا تتألف من وقود الطائرات، الذى كنا ننقله صعودًا وهبوطًا على ساحل المحيط الأطلسى وإلى خليج المكسيك. كانت إليزابيث بولاية نيوجيرسي، وبايتاون بولاية تكساس، وهما موقعان اثنان من أكبر المصافى فى إيسو، كانا نقطتى النهاية لجميع رحلاتنا، مع توقفاتٍ معتادة فى تامبا والموانئ الأخرى على طول الطريق.

بول أوستر
ترجمة:
د. محمد عبدالحليم غنيم

كان هناك ثلاثة وثلاثون رجلاً فقط على متن السفينة، وبصرف النظر عن اثنين من الأوروبيين وحفنة من الشماليين مثلي، كان جميع الضباط وأفراد الطاقم من الجنوب، وجميعهم تقريبًا من لويزيانا ومدنٍ ساحلية مختلفة من تكساس. يعود الآن اثنان من رفاق السفينة إلى ذاكرتي، ليس لأنهما كانا صديقين مقربين بشكل خاص، ولكن لأن كل واحدٍ منهما، بطريقته الخاصة والمختلفة جدًا، كان له دور فعال فى تعزيز تعليمى حول الأسلحة النارية.

كان لامار قصيرًا وشعره أحمر من باتون روج، وله بقعة قرمزية لامعة تشوه بياض عينه اليسرى، وثمانية أحرف موشومة على مفاصل يديه: L-O-V-E وH-A-T-E، وهى نفس العلامات المنقوشة على أصابعه. الواعظ المعتوه الذى لعبه روبرت ميتشوم فى فيلم «ليلة الصياد». عمل لامار كمساعد تشحيم فى غرفة المحرك وكان فى عمرى تقريبًا (ثلاثة وعشرون عامًا). على الرغم من وشم الولد الشرير، فقد وجدته شخصًا لطيفًا ومعسول الكلام، ولأننا كنا زملاء جدداً على متن سفينتنا الأولى، فقد اعتبر أننا حلفاء ويبدو أنه يستمتع بالخروج معي. بعد الانتهاء من عملنا وحقيقة أننى من الشمال وتخرجت فى الكلية ونشرت بعض القصائد فى المجلات لم تكن أمرًا يُنظر إليه بعين الريبة. لقد قبلنى كما أنا، وأخذته كما هو، وأصبحنا على وفاق - لم نكن أصدقاء تمامًا، بالضبط، ولكن زملاء السفينة بشروط ودية وسهلة.

ثم جاء الاكتشاف الأول، والصدمة الأولى. لقد شاركنا ما يكفى من القصص عن أنفسنا فى ذلك الوقت لدرجة أننى اعتقدت أننى لن أسيء إليه إذا سألته عن البقعة الحمراء فى عينه. دون أن يشعر بالإهانة، أوضح لامار بهدوء أن ذلك حدث قبل بضع سنوات، عندما وقف هو وحشد من الناس على الرصيف وألقوا الزجاجات خلال مسيرة احتجاجية قادها مارتن لوثر كينج. لقد تطايرت شظية من الزجاج المكسور فى عينه وثقبت الغشاء، مما تسبب فى إصابة تحولت إلى شيء أحمر سيئ سيبقى معه لبقية حياته. ومع ذلك، كان من الممكن أن يكون الأمر أسوأ بكثير، كما قال، وشعر بأنه محظوظ لأنه لم يفقد عينه.

حتى ذلك الحين، لم يقل لامار أبدًا كلمة ضد السود فى حضوري، وعندما سألته لماذا فعل هذا الشيء الغبى والشرير، هز كتفيه وقال: إنه بدا وكأنه شيء ممتع للقيام به فى ذلك الوقت. لقد كان فى سن المراهقة فى ذلك الوقت ولم يكن يعرف أفضل من ذلك، مما يعنى أنه لن يفعل هذا النوع من الأشياء اليوم. وبطبيعة الحال، لم يكن ذلك ممكناً نظراً لأن مارتن لوثر كينج قد أسقطت طائرته وقُتل قبل عامين، لكننى اخترت تفسير كلماته باعتبارها اعتذاراً، على الرغم من أن لدىّ شكوكي. ثم جاء الاكتشاف الثاني.

كنا نقف على سطح السفينة بعد ظهر أحد الأيام نشاهد سربًا من النوارس يحوم فوق السفينة عندما أخبرنى لامار عن شيء آخر من الأشياء الممتعة التى كان يحب القيام بها فى ليالى السبت فى باتون روج عندما كان يشعر بالملل، وهو أن يأخذ بندقيته ومعه كمية من الذخيرة، ويتوقف على الطريق السريع ويطلق النار على السيارات. ابتسم وهو يتذكر ذلك بينما كنت أحاول استيعاب ما كان يقوله لي. قلت أخيرًا: أثناء إطلاق النار على السيارات، لا بد أنك تسرح بي. وأجاب لا على الإطلاق، لقد فعل ذلك بالفعل، وعندما سألته إذا كان يستهدف السائقين أو الركاب أو خزانات الوقود أو الإطارات، أجاب بشكل غامض أنه أطلق النار بشكل عشوائى عليهم جميعًا. وسألته وماذا لو ضرب أحدا وقتله ماذا سيفعل بعد ذلك؟ هز لامار كتفيه مرة أخرى، أتبعها بإجابة مقتضبة وغير مبالية وشبه فارغة: «من يدري؟»

حدثت هاتان الهزتان خلال أول عشرة أو اثنى عشر يومًا من وجودى على متن السفينة، وحافظت على مسافة مهذبة بينى وبين لامار لعدة أيام بعد ذلك، ثم جاء إلىّ بعد ظهر أحد الأيام بينما كنا نقترب من الميناء وقال لى: وداعًا. وقال إن كبير المهندسين لم يعجبه عمله، وقد طرده.

ضع مسدسًا فى يد مجنون، ويمكن أن يحدث أى شيء.

فى وقتٍ سابق، أخبرنى أنه خاض دورة تدريبية صارمة واجتاز امتحانًا كتابيًا للتأهل للعمل كعامل تشحيم، لكن اتضح أن لامار غش فى الامتحان وكان يعرف الكثير عن مهنة عامل التشحيم. وكما قال لى كبير المهندسين فيما بعد: «كان من الممكن أن يفجر هذا الوغد الصغير الناقلة وكل روح حية على متنها، لذا للأسف قمت بطرده من هنا».

ثمة الكثير الذى ينبغى أن يُقال حول صديقى السابق ، ليس مجرد عنصرى يرمى الزجاجات، وليس مجرد محتالٍ خطير، بل مختل عقلياً فارغاً لا يفكر فى تصويب بندقيته نحو الغرباء المجهولين وإطلاق النار عليهم دون سبب سوى الطلقة، أو متعة إطلاق النار. ضع مسدسًا فى يد مجنون، ويمكن أن يحدث أى شيء. نعلم جميعًا ذلك، ولكن عندما يبدو المجنون شخصًا عاديًا ومتوازنًا وليس لديه أى ضغينة على كتفه أو ضغينة واضحة ضد العالم، فماذا يجب أن نفكر وكيف يُفترض بنا أن نتصرف؟ على حد علمي، لم يقدم أحد قط إجابة شافية على هذا السؤال.

كان بيلى نوعًا مختلفًا من الحيوانات؛ فهو حيوان أليف، ولطيف، وصغير السن، يبلغ من العمر ثمانية عشر أو تسعة عشر عامًا فقط، وهو أصغر أفراد الطاقم على الإطلاق. كنت ثانى أصغرهم سنًا، ولكن بجانب بيلى الأشقر ذى الوجه الناعم، شعرت بالتأكيد بالتقدم فى السن. كان طفلاً لطيفاً من بلدة ريفية صغيرة فى لويزيانا، وكان يتحدث فى الغالب عن شغفه بالسيارات المجهزة وصيد الغزلان مع والده، الذى كان يشير إليه باسم «دادى» و«بابا». لقد ذهبنا إلى الشاطئ معًا عدة مرات مع مارتينيز البالغ من العمر أربعين عامًا، وهو رب عائلة من تكساس، ولكن بصرف النظر عن إعجابى ببيلى ووعدى بالذهاب معه للصيد يومًا ما إذا وجدت نفسى فى لويزيانا، لم أفعل ذلك. لا أعرفه جيدا. لا شيء من هذا له أية أهمية الآن.

وبعد مرور خمسين عامًا، ما يهم هو أنه خلال إحدى محطات توقفنا فى تامبا، غادرنا السفينة مع مارتينيز، وبينما كنا نحن الثلاثة ننتظر سيارة أجرة لتقلنا وتأخذنا إلى المدينة، أجرى بيلى مكالمة للمنزل من الهاتف العمومى الموجود على الرصيف. تحدث مع والده أو أمه لفترة بدا أنها طويلة جدًا، وبعد أن أغلق الهاتف التفت إلينا ونظرة الاضطراب على وجهه وقال: «أخى موقوف. لقد أطلق النار على شخص ما فى حانة الليلة الماضية، وهو الآن مُحتجز فى سجن المقاطعة».

لم يكن هناك شيء أكثر من ذلك. لا توجد معلومات عن سبب قيام شقيقه بإطلاق النار على ذلك الشخص، ولا توجد معلومات عما إذا كان هذا الشخص حيًا أم ميتًا، وما إذا كان على قيد الحياة، وما إذا كان قد أُصيب بجروح بالغة أم لا. فقط تفاصيل الأمر: أطلق شقيق بيلى النار على شخص ما، وهو الآن فى السجن.

ليس لدىّ ما أقوله، لا يسعنى إلا أن أتكهن. إذا كان الأخ الأكبر لبيلى مثل بيلى نفسه، أى إنسان حسن الطباع ومتوازن بشكل معقول، وليس شخصًا غريب الأطوار يحب إطلاق النار مثل لامار، فهناك احتمال كبير أن يكون إطلاق النار فى الليلة السابقة قد حدث بسبب جدال.. ربما مع صديق قديم، وربما مع شخصٍ غريب، وأن التأثيرات المثبطة للكحول لعبت أيضًا دورًا حاسمًا فى القصة. تناول علبة بيرة شديدة التركيز ، وينفجر جدال لفظى فجأة وبشكل غير متوقع يتحول إلى عراكٍ بالأيدي.

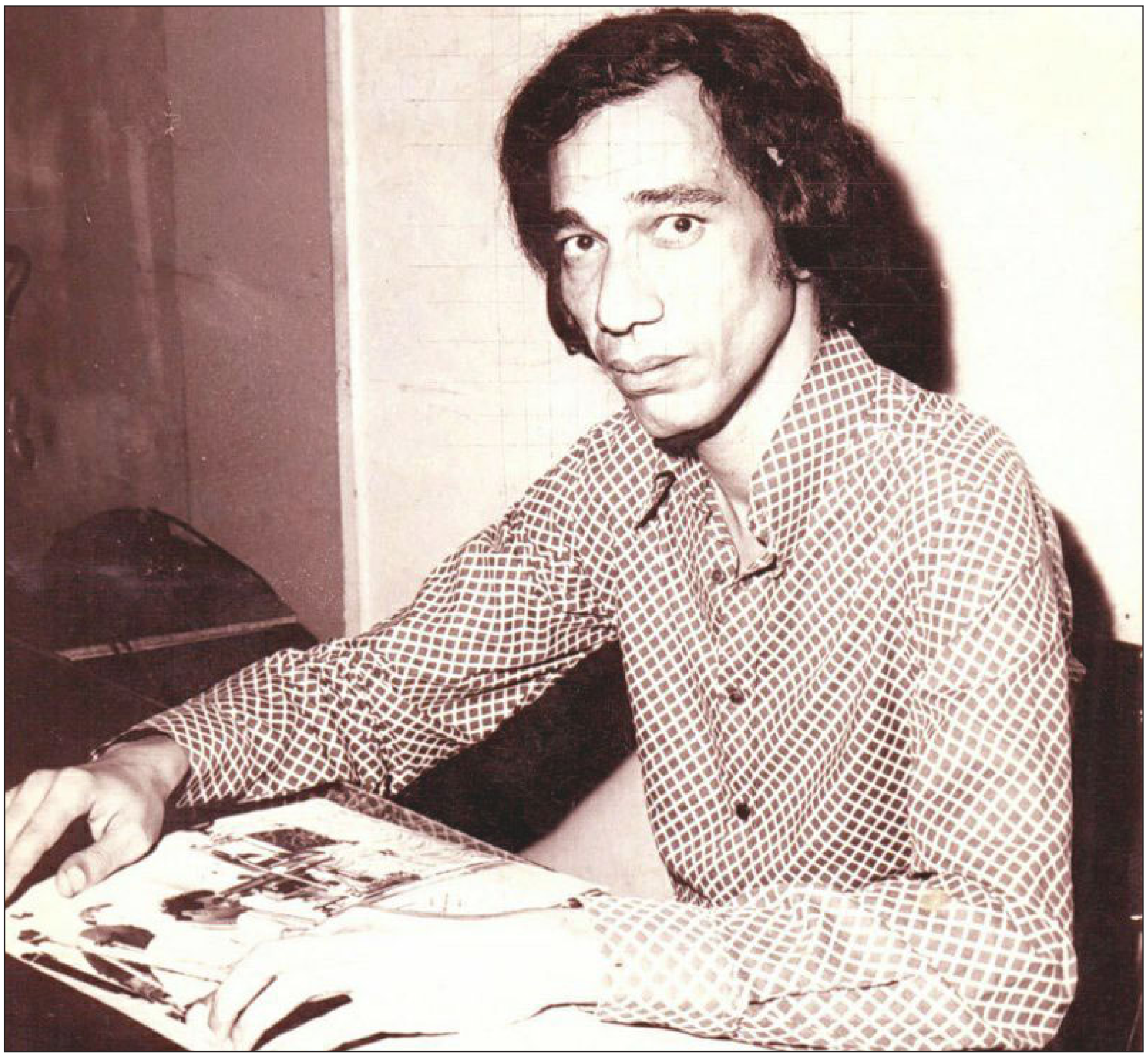
تحدث مثل هذه الأشياء كل ليلة فى الحانات والمقاهى فى جميع أنحاء العالم، لكن الأنوف الدموية وآلام الفك التى تتبع عادة هذه المعارك فى كندا أو النرويج أو فرنسا غالبًا ما يتبين أنها جروح ناجمة عن طلقاتٍ نارية فى الولايات المتحدة. الأرقام مذهلة ومفيدة على حدٍ سواء. إن الأمريكيين أكثر عرضة للإصابة بالرصاص بخمسة وعشرين مرة من نظرائهم فى الدول الغنية الأخرى، والتى تسمى الدول المتقدمة، ومع وجود أقل من نصف سكان تلك الدول العشرين الأخرى مجتمعة، فإن اثنين وثمانين بالمائة من جميع الوفيات الناجمة عن الأسلحة النارية تحدث هنا. إن الفارق كبير للغاية، ولافت للنظر، وغير متناسب مع ما يحدث فى أماكن أخرى، حتى أن المرء يجب أن يتساءل عن السبب. لماذا أمريكا مختلفة إلى هذا الحد – وما الذى يجعلنا البلد الأكثر عنفاً فى العالم الغربي؟

قررت التركيز على المنشآت المادية للمشاهد الطبيعية الأمريكية العادية، الأماكن التى نذهب إليها للعمل، للصلاة، للتسوق، للدراسة، وممارسة حياتنا اليومية. لم أقم بتضمين صور الأسلحة أو الضحايا أو الجناة عمدًا. أردت أن أذكّر الجمهور بمكان حدوث هذه الجرائم، وما حدث للمبانى والمناظر الطبيعية التى غالبًا ما يتم نسيانها أو تجاهلها. الأماكن دائمة، لا يمكنك محو مكان، يمكنك هدمه وإعادة بنائه، يمكنك تسويته، يمكنك إنشاء نصبٍ تذكارى أو تركه كما هو. والحقيقة هى أنها ستظل موجودة دائمًا باعتبارها المكان الذى وقعت فيه هذه الفظائع.

مُقتطف من كتاب بنفس العنوان، كتبه بول أوستر بالاشتراك مع سبنسر أوستراندر - 2023.



عندما يبدو المجنون شخصًا عاديًّا ومتوازنًا وليس لديه أى ضغينة على كتفه أو ضغينة واضحة ضد العالم، فبماذا يجب أن نفكر وكيف يُفترض بنا أن نتصرف؟



على الرغم من مرور اثنتين وأربعين سنة على رحيل أمير شعراء التمرد الشاعر أمل دنقل. فقد ظلت قصائده حية. لفرادتها وكذا خصوصياتها الفنية. كما هو شأن قصائده «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، «العهد الآتى»، و«أقوال جديدة عن حرب البسوس»...إلخ.

فى ذكرى رحيل أمير شعراء التمرد.. أمل دنقل

د. سعيد بوعيطة

موسم الهجرة إلى القلب

منذ أوائل الخمسينيات ومطلع الستينيات من القرن الماضى، شهدت القاهرة موجات متتالية لهجرة مجموعة من الشعراء. وفدوا إليها من الجنوب. فى القاهرة التقى أمل دنقل بصاحب «مدينة بلا قلب» الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى. كما التقى العديد من المبدعين العرب المرتبطين بالقاهرة. فاغتنت التجربة الابداعية لأمل دنقل. انصهرت لديه التجربة الكلاسيكية والرومانسية لتعطى رؤيا واقعية. استندت إلى الواقع المصرى خاصة، والعربى بصفة عامة. فعلى الرغم من احتفاء الأوساط الثقافية بإبداع أمل دنقل. فقد ظل أمل مرتبطا بصفاء إبداعه وأصالته ولم يكن من الذين يبحثون عن الشهرة الزائفة.

الشاعر- العراف

وصف الناقد الراحل لويس عوض أشعار أمل دنقل بأنها أشعار متنبئة (١). يقوم الشاعر من خلالها بلعب دور العراف. إن قصائد أمل دنقل خاصة بعد نكبة يونيو التى اجتاحت المد القومى العربى . كما اجتاحت السياسات العربية ودفعت لحساب جيش الدفاع الإسرائيلى بأراضٍ عربية فى الجولان، وسيناء، والقدس والضفة الغربية. لذا، جاءت قصائد أمل دنقل تحذيراً من كل مهادنة ومساكنة مع الآخر/ إسرائيل. ففى بداية السبعينيات، فجرت مبادرة السادات للصلح مع إسرائيل رائعته الشعرية «لا تصالح» استقاها الشاعر أمل دنقل من حرب البسوس التاريخية. وفيها يسدى أمل دنقل على لسان «كليب» النصح من مغبة صلح رآه غير متكافئ. يقول فى الصفحة ٣٢٤ فى قصيدة «لا تصالح»:

لا تصالح
..ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقأ عينيك.
واثبت جوهرتين مكانهما
هل ترى..
هى أشياء لا تشترى..

هذه الرؤيا التنبؤية تجلت كذلك فى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة». يقول أمل دنقل فى هذه القصيدة (ص: ١٢١):

أيتها العرافة المقدسة...
جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء ...
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء.

هكذا وبتداعيات حرب نكبة حزيران وسقوط - طروادة – العربية على وهم الحصان. يتفجر الأسى والوحشة. وتتحقق نبوءة هذا الشاعر العراف.

إذا كان الشاعر أمل دنقل يحدر من الخطر الخارجى، فإنه يعلن كذلك عن العدو الكامن داخل الوطن. إن قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة"، كانت تعبيرا عميقا وصادقا عن موقف عنترة (الشعب العربى) الذى تركه الحكام فى صحراء الإهمال. يسوق النوق إلى المرعى ويحتلب الأغنام ويجتر أحلام الخصيان. حتى إذا ما اشتدت الحرب وأعلنت المعركة، ذهبوا إليه يستصرخون فيه روح الحمية، ويدعونه إلى الدفاع عن قصورهم المضاءة بالمسرات وألوان اللهو والترف. يقول أمل دنقل (ص: ١٢٣)

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتى..فقد سكت سنة فسنة..
لكى أنال فضلة الأمان
قيل لى «اخرس»
فخرست.. وعميت.. وائتممت بالخصيان
ظللت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان
(...)
وها فى ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة والفرسان
دعيت للميدان.

يدعو أمل دنقل إلى الاهتمام بالإنسان العربى، عن هذه الجموع الفقيرة الغفيرة وهى تسير فى الشوارع منحنية الظهور ومثقلة الأعناق كقطيع الأغنام. يقول أمل دنقل فى قصيدته «كلمات سبارتكوس الأخيرة» (ص: ١١٠)

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الإسكندر الاكبر.
لا تخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إلىَّ
لأنكم معلقون جانبى...على مشانق القيصر
فلترفعوا عيونكم إلىَّ

انطلق تمرد الشاعر أمل دنقل من وعيه بتناقضات الواقع، مما يعنى بالضرورة الانطلاق من بعض قيم هذا الواقع الجميلة، لرفض القيم الأخرى الفاسدة والرديئة. لذلك، فإن القيم النبيلة التى حن إليها الشاعر وإن بدت ماضوية، تحيا مع الإنسان العربى عبر الأزمنة والعصور، ويمكن أن يلجأ إليها الشاعر لتحقيق وظيفة الشعر المرتبطة بإيقاظ وعى متلقيه وإحساسه بالنبل والجمال. لأن الانطلاق من هذه القيم، لا ينفى كون الشاعر حداثيا، ولا يتعارض مع مفهومه للحداثة، باعتبارها تقليدا لحداثة الفردانية الغربية المأزومة. أما الحداثة العربية التى تتجاور فيها أنساق القيم من كل الأزمان، والتى لم تستطع الطبقة الوسطى أن تنقلها إلى مرحلة الفردانية الحقيقة، فهى الحداثة المتجلية فى الشعر العربى(٢) . كما تجلت فى شعر أمل دنقل، وأبرزت استمراره بيننا شاعرا كبيرا، قادرا على الإمساك بلب أزمتنا الراهنة، وتجسيدها بلغة حديثة تتمثل أفضل ما فى هذا التراث العربى وتتجاوزه (٣).

لعل هذا ما يجعل من شعر أمل دنقل، شعر «الرؤيا» المندرج ضمن إطار شعر الحداثة ووظيفته. لأن الحداثة نفسها رؤيا قبل أن تكون شكلا فنيا. بهذه الرؤيا تجسد القصيدة الحداثية رحلتها من الذاكرة (الماضى) إلى المستقبل، بل إلى ما وراء الحاضر والماضى نفسه. لأن هذه الرؤيا تشكل عنصرا من عناصر هذه القصيدة، بل إن الشعر الجديد عند شعراء الحداثة ونقادها المنظرين بخاصة، هو أنه رؤيا. يقول أدونيس فى هذا الشأن: «لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو رؤيا»(٤). ينطبق هذا على النصوص الشعرية لأمل دنقل باعتبارها رؤيا للحياة والإنسان والكون. مما خلد نصوصه الشعرية، وجعلها تخترق الزمان والمكان. لما تتميز به من رؤيا فنية وإبداعية عالية.

قصائد الوداع

ظل الشاعر أمل دنقل يحفر فى الجدار. لكنه رحل قبل أن يتدفق النور المنتظر (قد نرحل نحن كذلك قبل هذا التدفق).. إلا أن كلماته ستظل تواصل الحفر والطرق على وجه الجدار الواقف فى وجه الشروق العربى. لكن داء السرطان اللعين داهمه لأربع سنوات. حيث خط الشاعر مجموعة من «قصائد الوداع» الرومانسية وهو على سرير الموت بمعهد الأورام القومى بقصر العينى القاهرى. حيث فارق الحياة صباح يوم السبت الحادى والعشرين من مايو ١٩٨٣ على الساعة الرابعة صباحا..

انطلق تمرد الشاعر أمل دنقل من وعيه بتناقضات الواقع، مما يعنى بالضرورة الانطلاق من بعض قيم هذا الواقع الجميلة، لرفض القيم الأخرى الفاسدة والرديئة

الهوامش

الصفحات المشار إليها مأخوذة من:
أمل دنقل الأعمال الكاملة، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٥
(١)حسن الغرفى «أمل دنقل عن التجربة والموقف» ط١، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٥ ، ص: ٥٢
(٢) سيد البحراوى، عبلة الروينى «أمل دنقل، كلمة تقهر الموت» ط١ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠ ، ص: ٢٣
(٣) أدونيس، زمن الشعر، ط٣، دار العودة، بيروت،٢٠٠٥ ، ص: ١٧٢
(٤) زمن الشعر، ص: ١٧٣

مدير تحرير مجلة «نوافذ»
المغرب

أخبار الأدب

تصدر عن دار أخبار اليوم
٦ شارع الصحافة بالقاهرة

رئيس مجلس الادارة:
إسلام عفيفى

رئيس التحرير:
ياسر عبد الحافظ

مديرو التحرير التنفيذيون:
محمد شعير
إسلام الشيخ
منصورة عز الدين
حسن عبد الموجود

نائب رئيس التحرير:
أسامة فاروق

الإخراج الصحفى:
سيد عبد النبى
محمد مختار
أحمد سعيد

صدر العدد الأول منها
فى ١٩٩٣/٧/١٩
برئاسة تحرير
جمال الغيطانى
فى عهد إبراهيم سعده
رئيس مجلس الإدارة

أسعار البيع فى البلاد العربية والخارج

●سوريا 50 ل س ●لبنان 2000 ليرة ● الأردن 1.25 دينار ●الكويت 750 فلس ●السعودية 8 ريالات ● تونس 1,50 دينار ● المغرب 15 دراهم ● البحرين 0,300 دينار ● قطر 10 ريالات ●الأمارات 8 دراهم ●سلطنة عمان 0,50 ريال ●اليمن 200 ريال ●غزة/ الضفة/ القدس 1 دولار ●فرنسا 3 يورو ●المملكة المتحدة 2 ج ●ايطاليا 3.5 يورو ●المانيا 4.5 يورو ●اليونان 2.9 يورو ●النمسا 3.65 يورو ●تركيا 3500000 ليرة ●امريكا 5 دولار ●استراليا 8 دولارات ●كندا 5.5 دولار ●الجزائر 150 DA ●ليبيا 2000 درهم ● مسقط 0,50 ريال.

■ الاشتراكات السنوية ■

داخل جمهورية مصر العربية ٣٢٠ جنيها مصرى. الدول العربية والأوربية ١٣٠ دولار سنويا. السداد نقدا أو بشيك لأمر أخبار اليوم ٣ (أ) شارع الصحافة. القاهرة
فاكس: ٢٥٧٨٢٧٠٦
الاستعلام ت: ٢٥٨٠٦٤١٩- ٢٥٨٠٦٤٢٠
المبنى الرئيسى: ٢٥٧٨٢٥٠٠- ٢٥٧٨٢٦٠٠
المبنى الصحفى: ٢٥٧٨٢٧٠٠
قطاع التوزيع: ٢٥٧٨٢٧٠١- ٢٥٧٨٢٧٠٢
فاكس المؤسسة: ٢٥٧٨٢٥١٠- ٢٥٧٨٢٥٢٠
الأيميل: FAX- AKHBAR @ LIVE.COM
فاكس الأعلانات: ٢٥٧٨٢٥٤٠
فاكس التوزيع: ٢٥٧٨٢٥٤٠
تلكس دولى: ٢٢٨٢
محلي: ٨٨ طريق الحرية
مكتب الاسكندرية: الدور السادس
ت: ٤٨٣٠٠٠٠ - ٤٨٢٠٠٠٩ تلكس ٥٤١٣٧



للفنان: خوان ميرو

الحياة على محمل الشعر

مصطفى التركى

فى لحظة إلهام ردد شاعر أبيات تدور فى خاطره لترتسم أمام عينيه دائرة يحفّها اللون الأصفر، وداخلها مزيج بين اللون الأزرق اللامع واللون الأصفر الداكن، اتجه نحوها متأملا شخصًا داخلها يبدو على سمته بأنه شاعر مثله؛ انتظره حتى خرج من الدائرة وأخذ مفكرته الموجودة على المنضدة، وبدأ القراءة:

أمنع الكثير من مسببات الألم أن تخرج من تجويف صدرى، العملية كما يلي: تقفز الفكرة من عقلى إلى بحيرة أضلعى، وقتها لا أعرف هل هذه نبضات القلب أم سمكة تتلوى وتسبح فى حويصلات الرئتين.

تتحرك الفكرة؛ فأضطرب، يتصلب ذراعى الأيسر، ويرتعش جزء من فكى السفلى، وأهُمُّ بالتلفظ بشيء بذيء، لكننى أتدارك الأمر قبل أن أقول ما لا أنوى قوله وبالتالى يسبب لى ألمًا.

النفس البشرية شديدة التعقيد، فى أجزاء الثانية، حتى أثناء نومك، قادرة على مفاجأتك.

يتردد حُلم على ساحة وعيى وأنا نائمٌ نومي الذى أُغمضُ جفنيّ فيه، وأسيرُ فى شارعٍ مُظلم، أسألُ امرأةً تحملُ رضيعًا: هل تحتاجين مساعدة؟ وإذ فجأةً أُصْفَعُ من زوجها وأسمعه يصرخ: امض فى سبيلك.

أُفزعُ فى الحلم؛ فأستقيظ مُتَفَصِّدًا عَرَقا، هذا الربط العجيب بين اللا وعى وساحة الوعى، بين الحُلم واليقظة واختلاط المشاعر بينهما؛ يجعل الأبدان تقشعرّ.

قد لا أتمكن من تقدير الأمور، خاصة وأنا مُفَكَكٌ هكذا، مثل مقالى هذا يربطه خيط شفاف أثيرى رقيق، لكننى أتكلم عن تجربة، فعندما أبكى لا أجدُ ما أبكيه، وعندما أشكو لا أحد يُقَدّرُ أو يشعر بما مررت به، لكننى أتكلم عن تجربة وصدق لعلّنى أجد ما أبكيه أو يشعر بى أحد.

توقفتُ عن التدخين لمدة أربعين يومًا، ثم عدتُ مُنَكّسَ الرأس مرة أخرى، رغبتُ فقط فى أن أملأ رئتيّ الفارغتين بشيء ما، وتسلية أصابعى ومفاصل يدى، وتحريك عضلات شفتيّ، يمكن أن أصف نفسى بأننى أعيش الأمور على محمل الشعر كثيرًا؛ تارة أكتب منشورًا على الفيس بوك يليه منشور يليه الآخر وتصيبنى حمى المنشورات فأخسر الوجاهة والمظهر الاجتماعى، وتارة أهيمُ فى وديان الكتب فلا يعرف عنى خبرًا أحد، أنا أعيش الأمور على محمل الشعر كثيرًا.

أحس الشاعر الذى جاء من عصرٍ قديم بخطوات تقترب نحوه، ترك المفكرة مكانها بسرعة، وردد الأبيات التى جالت فى خاطره فانفتحت البوابة مرة أخرى، اتجه نحوها، وعاد إلى زمنه.

لم يجد ما يصف به النثر الشعريّ، لا يعرف إلا ما حفظه.

اضطربت أنفاسه:

أنا أريد محبوبتى، أهلها يمنعوننى لأننى أكتب الشعر، لمَ أنا موصومٌ بهذا العار، ولمَ هو عارٌ فى بلادنا وعصرِنا، أحبُ الهيام؛ فأنا لا أرى فيه كمن يملك مكان سواد عينيه لونًا أبيض، أحبُ الهيام ولكن، يتركنى كالمجنون وحيدًا، ولا أعرف أننى مجنون إلا عندما يصفنى الآخرون.

النخلة قلمى، والأرض تحتها ورقة، والخضرة حول النخلة ماء المحبرة.

بدأتُ سيرى فى طريقِ الشعر وحدى، بعدما استمعتُ فى السوق إلى شاعرٍ جهور، كانت العطايا تمنح له فى صُرر، لمَ لمْ أسلك طريقه؟ لِمَ؟

قدماى تؤلماننى، وما يؤلم أكثر هذا الفأر بحجم أنملة إصبعى الصغير، يجوب فى جسدى بالكامل ويقرض كل شيء، سأتحوّلُ أولًا إلى كائن رخو لنخرِهِ عظامى، ثم ينقص جسدى عضوًا فآخرَ حتى أختفى، هكذا يفعل بى الزمن فعله.

(تتحرك الفكرة؛ فأضطرب، يتصلب ذراعى الأيسر، ويرتعش جزء من فكى السفلي) ماذا كان يقصد هذا الشاعر المعذّب؟ ولمَ كلنا مُعَذّبون بطريقة أو بأخرى؟

أحمد الطحّان..

«الحُب بيميل للفَرَق»

فيروز كراوية

فقدنا الشاعر أحمد الطحان، الصوت الصادق فى ألمه وحيرته وأسئلته، والموهبة الطازجة التى طرقت باب شعر العامية عبر قاموس جرىء مبتكر جارح، يقرأ لحظته بحساسية معاصرة متفجرة، لا تتماهى مع من سبقوها، ولا تتوارى خلف كليشيهات مضمونة.

كانت كتابته مغامرة، ضفيرة معقدة من وحدة وأحلام وأحزان وغضب وغربة ورغبات وطفولة وكهولة. وقبِل أحمد الطحان المغامرة بكل المفاجآت والمخاطر والأثمان، وكان صوت نفسه الذى لا يشبه أحداً.

الطحان كما يناديه أحبابه ابن مرحلة، أتى نحوها أخضر، وعاش، بنعمتها أو نقمتها، لحظته السحرية. المأساة أن تكون ابن المرحلة وضحيتها، أن تفرض نفسها علي حياتك مثل تميمة أو تعويذة شريرة، تحت لافتة الشِعر، وأن تصدّق أنتَ ذلك.

لم أعرف فى أحمد الطحان إلا تشكُّكاً، فى الموهبة والشعر، وفى احتراف الفن، وفى قدرته على اجتياز الحزن، وفى أى قيمة لذلك كله. تطارده لعنة تشبه الراحة التى تحط على أولياء ودراويش، وهو ليس وليًا ولا درويشًا. هو طفل كان يحاول أن يفهم عالمًا يرفضه، كلاهما يرفض الآخر بشكل ما. لم يتعلم بعد أن يحمى نفسه من قسوة نظرة الأطفال، لأنفسهم وللعالم، ولا اكتسب الخُبث الكافى ليكبر.

فى أوقات كثيرة كان الطحان يريد أن يتخلص من الكلام الذى يتدفق منه، يتمنى أن يتوقف هذا التداعى، وأن يعيش فى الحُب دون أن يليه الفقد. قليلًا ما استطاع أن يفرح بشهرة بارقة مؤقتة بين شلل وسط البلد، وتعامل مع نشر دواوينه بعجب من يسأل لماذا يهتم بها أحد. لم يفهم كيف يبدأ العمل بالفن من تبيُّن المسافة بين الفنان والفن، ومن الصبر، ومن تسميك الجلد، وتحمُّل الخذلان. لم يرغب فى هكذا عمل واعتبر أن بارقة الشهرة كانت بداية الموت والوحدة. واستمر بسيطًا جدًا، يستطيع بمنتهى السهولة أن يعمل فى أى شغلانة، لكنه لا يقبل أن يُدخن سجائر رديئة.

شخصيًا فقدت صديقاً قريباً جدًا من القلب. تشاركنا الأيام والسنوات وكتابة الأغانى واللحظات السعيدة والمؤلمة- والطعام طبعًا. وكان يُذكرنى بين الحين والآخر أن الأمور بسيطة، بالبساطة التى تأتى بها فكرة الأغنية على سهوة، وأن الحياة على بساطتها ولا جدواها قد تكون صعبة جدًا، لدرجة نعجز معها - دون استعانة بديكور لغوى إضافى- أن نُلخّص شكوى الإنسان، والشِعر، فى الغربة الشديدة... فى الوحدة الشديدة.

أحمد الطحان الصديق الذى لا يُعوض. أسعدنى الحظ بلقائه ومعرفته وسيظل دائما واحدًا من عائلتى، فريد لا يُنسى.



«مُركَّب نقص»

من ديوان أحمد الطحان «الضريبة 40%»

انتَ الكمال
والإنسانية
والمعادلة الصعبة
إنكارى مش هيفيد
يمكن مركب نقص يفضحنى
توضيحى شىء بخاف يوضحنى
و خوفى شىء معرفش ليه بيزيد
انتَ الجمال فى عينيا وانا شارب
وانتَ الأمل فى رجوعى وانا هارب
وانتَ الكهارب فى طريق ضلمة
تجارة كسبانة بشكل يغيظ
-اتلم زينة الخلق
ع اللى مالهش عزيز-
ودى صدفة مش مفهومة لو صدفة
أو حكمة مفيهاش حكمة أو تمييز
تفاصيل كتير ما تاهتش عن بالى
وحاجات بتحصل زى ما تقولهالى
وحاجات بتحصل جه عليها الدور
قرَّبت جدًا م الحقيقة عشان
وقت امَّا أشهد أعرف اشهد زور
وبعدت جدًا م الحقيقة عشان
وقت امَّا أغلط

تقوليلى آه معذور
سافرت ياما بس فى مكانى
دلوقتى أول مرة بتفاجئ
«فيه حد غيرى فى صورة الباسبور»

••

للتورية على حد علمى أصول
غير السبب والشكل والدافع
عيل بيغلط يصرخ «مين مسئول؟»
ويقول أنا اللى غلطت مش دافع
ويمشى عادى ب بنطلون مبلول
عشان يشحت حضن مش نافع
ويعيش غرامة بتندفع على طول
ويعيش غرامة كدبة ع الواسع

••

الكدب نشال محترف
خفة وسرعة ودقة يا حبذا
دخلت غصب عنك الأتوبيس
وسرحت حبة راحت المحفظة
افهم لأنك مش ضحية شىء
الحب فعله الحب
انتَ الأذى

••

حاسب هنا لازم تحاسب
وتتحاسب
ومتدورش على حيطة مايلة
ومتدورش على إحساس مناسب
ومتدورش على حدوتة هايفة
ومتدورش على أية مكاسب

••

أنا قرفان إنى ضميرك
ياريتنى لبانة حتى فى بق غيرك
ياريتنى ما اتخلقت معاك أساسًا
ياريتنى كنت قسوة أم جاهلة
ياريتنى كنت طلقة فى قلب طفلة
ياريتنى كنت صوت مزيكا عالى
ياريتنى كنت خمرة من المحلّى
ياريتنى كل حاجة وحشة إلا
أكون جواك
عشان جواك تخلّى
«يا وهم كبير
يابن الكلب
يا خاين
يا لص قبور
هجيب الناس تعاين

عجيب أمرك و ياما أمور
تعدى ساعات على المأمور
عشان خيبة الزباين
أنا السم اللى حطيته بخفة إيد فى
قلب الناس
وأنا الحبل اللى خلاهم رهاين»

••

المبرر:
مفيش جبروت كدا
بتنتقم من مين؟
بتلتئم من مين؟
فيه آية كنت بتتجاهلها عشان
بتقول : «ولا الضَّالين»

••

عملت صح.. وانتَ مش قده
عملت غلط.. و انتَ مش قده
أقف بقى واتفرج
على كل البلاد اللى بنيتها بيتهدوا
وابقى اتصل.. وهما مش هيردوا.